DRAMATURGISCHE BLÄTTER: AUFSÄTZE UND STUDIEN AUS DEM GEBIETE DER PRAKTISCHEN DRAMATURGIE, DER...

Eugen Kilian

Eugen Kilian

Dramaturgische Blätter

Dem Andenken

Eduard Devrients

Es ist eine ernste Geschichte, die ich zu erzählen habe, so lustig es auch oft darin zugeht.

Dramaturgische Blätter

Aufsätze und Studien

aus dem Gebiete der praktischen Dramaturgie,
der Regiekunst und der Theatergeschichte

Von

Eugen Kilian



München und Leipzig
bei Georg Müller
1905

Vorwort.

Die Aufsätze und Studien, die den Inhalt dieses Buches bilden, verwerten zum großen Teil eine Reihe älterer Arbeiten, die in den Jahrbüchern der Shakespeare-, Goethe- und Grillparzer-Gesellschaft, in der Beilage zur Allgemeinen Zeitung, in der Täglichen Rundschau, der Wiener Extrapost, der Frankfurter Zeitung, dem Magazin für Literatur, in Bühne und Welt und Arnold Mayers Deutscher Thalia zum erstenmal erschienen sind. Die meisten dieser Aufsätze wurden für ihre Veröffentlichung in Buchform umgearbeitet, vielfach ergänzt und erweitert, neu gruppiert, Zusammengehöriges aneinandergereiht und verbunden.

Indem der Inhalt dieser Blätter einen Teil der künstlerischen Unternehmungen berührt, die am Hoftheater zu Karlsruhe unter der Intendanz von Dr. Albert Bürklin (1889—1904) und unter meiner Regieführung ins Leben traten, bietet das Buch einige Beiträge zur Würdigung dieser Bühne und ihrer literarischen Bestrebungen in dem genannten Zeitraum.

Meinem jungen Freunde, Schüler und künftigen Fachgenossen, Richard Gsell aus Karlsruhe, der mich im Lesen der Korrekturen unterstützte, sei auch an dieser Stelle herzlicher Dank gesagt.

Dr. Eugen Kilian.

Inhalt.

Die Münchener Shakespeare-Bühne und ihre Vorgeschichte.

In einem unter dem 19. März 1890 von dem damaligen Leiter des Münchener Hoftheaters, Karl von Perfall, an die Bühnen versandten Rundschreiben berichtete dieser über die bisherige Entwicklung der seit dem 1. Juni 1889 auf seine Veranlassung ins Leben getretenen neueingerichteten Münchener Schauspielbühne. Er warf einen Rückblick auf das bis dahin Erstrebte und Geleistete und gab Rechenschaft über verschiedene Neuerungen, die bei der bevorstehenden Erstaufführung des Götz von Berlichingen auf der neuen Bühne am 24. März 1890 erstmals verwendet werden sollten.

In diesem Rundschreiben betonte Perfall ausdrücklich, daß er die Münchener Reform keineswegs als ein bloß dem Dienste Shakespeares gewidmetes Unternehmen betrachtet wissen wolle, und wies deshalb den für die neue Bühne gebräuchlichen Namen einer Shakespeare-Bühne als eine unrichtige Bezeichnung zurück. Indeß vermochte diese Verwahrung des Münchener Intendanten nicht zu verhindern, daß die neue Bühne, trotz der baldigen Erweiterung ihres Repertoires nach der Seite von Werken, die nicht von Shakespeare stammten, in der Hauptsache doch unter dem Namen der Shakespeare-Bühne weiterlebte, eine Anschauung, die im wesentlichen auch durch die fernere Entwicklung und Geschichte der Münchener Reform bestätigt wurde. Wie die neue Bühne mit der Aufführung eines Shakespeareschen Werkes — König Lear — ins Leben getreten war, so bildeten auch fernerhin die Stücke des Briten den eigentlichen Grundstock ihres Repertoires. Von den 121 Vorstellungen, die vom 1. Juni 1889 bis zum 24. November 1892 unter Perfalls

Leitung auf der neueingerichteten Bühne in Scene gingen, fielen 71 auf die Darstellung von 10 verschiedenen Shakespeareschen Stücken[1]), während sich die übrigen 50 Vorstellungen auf 9 Werke der deutschen, spanischen und ungarischen Literatur verteilten.

Als endlich unter dem Nachfolger Perfalls die neue Bühneneinrichtung nach mehr als zweijähriger Pause, im Januar 1895, mit der Aufführung von Was ihr wollt von neuem unerwartet ins Leben trat, wurden diese und die folgenden Aufführungen auch von amtlicher Seite, im Gegensatz zu der Meinung ihres Gründers, als Vorstellungen „auf der Shakespeare-Bühne“ angekündigt.

Die Gedanken und Erwägungen, die zur Gründung der Münchener Reformbühne geführt hatten, waren nur zum kleinen Teile neu. Verwandte Anschauungen waren schon in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts, zur Zeit der Romantik, in den Bestrebungen von Ludwig Tieck und später in denen von Karl Immermann zu Tage getreten.

Es ist bekannt, daß Tieck als Wortführer der romantischen Schule in seinen Bemühungen, Shakespeare in würdiger Gestalt auf das Theater zu bringen, von dem obersten Grundsatz ausging, daß die Werke des Briten in möglichst unveränderter Form, ohne Kürzungen und ohne irgendwelche Eingriffe in Bau und Scenenfolge des Stückes, auf der Bühne vorzuführen seien.

Er befand sich mit diesen Forderungen in bewußtem Gegensatz zu Goethe, der sich noch 1815 in seiner Abhandlung Shakespeare und kein Ende mit aller Entschiedenheit gegen das „Vorurteil“ wendete, „daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten.“ Später scheint Goethe seine Ansichten in diesem Punkte geändert zu haben. In einer Besprechung von Tiecks Dramaturgischen Blättern erwähnt er billigend, daß dieser für die „Einheit, Unteilbarkeit, Unantastbarkeit Shakespeares“ eintrete und ihn „ohne Redaktion und Modifikation von Anfang bis zu Ende“ auf das Theater gebracht wissen wolle. Daß er vor zehn Jahren der entgegengesetzten

Meinung gewesen sei, erklärt er damit, daß er damals vorwiegend als praktischer Bühnenleiter der Aufführung Shakespearescher Stücke gegenübergestanden sei. „Jetzt aber kann es mir ganz angenehm sein, daß dergleichen hie und da abermals versucht wird; denn auch das Mißlingen bringt im ganzen keinen Schaden."

Indem Tieck die Shakespeareschen Dramen so aufgeführt wissen wollte, wie sie aus der Hand des Dichters hervorgegangen waren, mußte ihm die scenische Einrichtung des modernen Theaters mit seinem dekorativen Aufwand als ein störender Mißstand erscheinen. Die zahllosen Verwandlungen vor allem, die auf dem altenglischen Theater dank der Naivetät und Phantasie seines Publikums nur leiser Andeutungen bedurften, mußten der Aufführung derselben Stücke auf der modernen Bühne schwer zu überwindende Hindernisse in den Weg legen. Tieck sprach es geradezu aus, daß er „jenem älteren Gerüste, welches Shakespeare und seine Zeitgenossen besaßen", den Vorzug gebe vor unserm Theater. Er hielt es für möglich, eine Bühne zu errichten, die sich architektonisch der älteren der Engländer näherte, ohne Malerei und Dekoration gänzlich zu verbannen. Er war der Ansicht, daß erst eine so gestaltete Bühne Shakespeare zu seinem vollen Rechte verhelfen und zugleich die Wirkungen des Schauspielers beträchtlich erhöhen werde. „Dem Kenner wäre es ohne Zweifel am liebsten, diese Werke auf einem verständig eingerichteten Theater ohne alle Dekorationen zu sehen, und erst dann würden wir ihre ganze Bühnenbedeutung verstehen, wenn wir uns einmal eine der seinigen ähnliche Scene wiederherstellten."

An zahlreichen Stellen seiner Dramaturgischen Blätter kommt Tieck auf diese Gedanken zurück.

Seine Vorschläge aber sind im wesentlichen auf dem Papiere geblieben. Nur einer seiner Wünsche, und zwar ein längst gehegter Lieblingswunsch, sollte sich dem Alternden erfüllen. Als Friedrich Wilhelm IV. von Preußen 1840 zur Regierung kam und den Dichter von Dresden an seinen Hof berief, da wurde ihm von Seiten des kunstsinnigen Fürsten ein Auftrag, dessen Ausführung bis dahin als ein Werk der Unmöglichkeit gegolten

hatte: er sollte den Sommernachtstraum zum erstenmal auf die deutsche Bühne bringen.

Mit jugendlicher Begeisterung ergriff der ergraute Meister die schwierige Aufgabe und leitete persönlich die ganze Inscenierung des Stückes. So kam es am 14. Oktober 1843 im königlichen Schlosse zu Potsdam zu jener denkwürdigen Aufführung, die Feodor Wehl, als Augenzeuge des weihevollen Abends, in anziehender Weise geschildert hat.[2])

Man hatte das System der alten Shakespeare-Bühne in freier Weise benutzt, indem man beispielsweise im Walde die Laube Titanias in den Mittelgrund legte, gleichsam als die kleinere Mittelbühne des altenglischen Theaters, die sich je nach Bedarf schließen oder öffnen konnte. Zu deren beiden Seiten führten treppenartige Aufgänge zu einer oberen Bühne, die mit der Vorderbühne zusammen ein einheitliches Waldbild vorstellte. Im übrigen hatte man an Dekorationen und Maschinerien nichts gespart, um mit jeder Hülfe moderner Technik den zauberhaft-phantastischen Charakter des Elfenstückes möglichst wirksam zur Geltung zu bringen. Es ist leicht begreiflich, daß sich gerade für den Sommernachtstraum, der seinem Charakter gemäß eine gewisse reiche phantastische Ausstattung notwendig macht, die Einfachheit des altenglischen Theatergerüstes am wenigsten als empfehlenswert erwies.

Aus diesem Grunde ist die Aufführung des Sommernachtstraums von 1843 nicht maßgebend für das, was Tieck im allgemeinen für die Darstellung Shakespearescher Dramen erstrebte. Seine Absicht, mehrere andere Schauspiele des großen Dichters für die Berliner Bühne einzurichten, ist mehrfacher Hindernisse wegen unausgeführt geblieben. Wir sind somit bei den Reformbestrebungen Tiecks im wesentlichen auf die betreffenden theoretischen Aeußerungen seiner Schriften angewiesen.

Es ist schwer, sich nach dem, was Tieck in seinen Dramaturgischen Blättern hierüber geäußert hat, ein klares Bild davon zu machen, wie die neue Bühne aussehen sollte. Die meisten seiner diesbezüglichen Aussprüche sind ziemlich allgemein gehalten. Nur soviel ist zu erkennen, daß Tieck die nach seiner Ansicht

ebenso unmalerische wie undramatische Tiefe der modernen Bühne beanstandete und statt dessen ein Theater zu sehen wünschte, das die doppelte Breite besäße, und dadurch Alles, so zu sagen, ins Profil zöge, was sich sonst dem Zuschauer en face präsentierte.[3]) An Stelle der umständlichen, nach Tiecks Meinung zeitraubenden und für die Handlung schwer zu verwertenden Bewegungen von hinten nach vorn und umgekehrt, sollten die weit mehr malerischen und sachentsprechenden Bewegungen von und nach den Seitenflügeln treten. Der Spielraum selbst sollte durch Verkürzung der Tiefe dem Zuschauer näher gerückt werden. Es liegt in diesen Gedanken zugleich der Versuch einer Annäherung an das antike Theater, wo ja auch die gewaltige Breite der Bühne in keinem Verhältnisse stand zu der außerordentlich geringen Tiefe des Spielraums.

Im allgemeinen könnte man nach den Ausführungen der Dramaturgischen Blätter den Eindruck gewinnen, als habe Tieck selbst keine recht klare Vorstellung davon gehabt, wie die neueinzurichtende Bühne, das Medium zwischen dem Shakespeareschen Theater und der modernen Bühne, aussehen solle; um so mehr, als des Dichters Aeußerungen Widersprüche zeigen bei der Frage, ob Dekorationen überhaupt zu verwenden oder völlig zu verbannen seien. Und doch wäre dieser Schluß irrig. Tieck hat sich in seiner Phantasie vielmehr ein ganz bestimmtes, bis in alle Einzelheiten ausgeführtes Bild der Bühne geschaffen, wie sie ihm als Ideal für die Darstellung Shakespearescher Stücke vorschwebte. Die Beschreibung dieser Bühne findet sich in des Dichters köstlicher Novelle: Der junge Tischlermeister, die, abgesehen von ihrem dichterischen Reize eine wahre Fundgrube des wertvollsten dramaturgischen Materiales ist.

Die Novelle spielt in ihrem größten Teile auf dem Gute eines Barons von Elsheim in Franken. Leonhard, der junge Tischlermeister, von frühster Jugend in inniger Freundschaft mit dem Baron verbunden, hat diesen auf sein ländliches Besitztum begleitet, um ihm bei Ausführung eines längst gehegten Lieblingswunsches behülflich zu sein: eine Darstellung von Goethes Götz von Berlichingen durch Dilettanten in Scene zu setzen.

Der Plan wird verwirklicht, in dem alten Rittersaal des herrschaftlichen Hauses wird eine Bühne errichtet, und Götz von Berlichingen, von Freunden und Insassen des Gutes dargestellt, schreitet mit schwerem Eisenschritt über die Bretter.

Die Schilderung dieser Götz-Aufführung gehört zu den anziehendsten und interessantesten Teilen des Buches und gibt dem Dichter Gelegenheit zu wundervollen Auseinandersetzungen über Goethes Drama, dessen Verwendbarkeit für die Bühne und seine Darstellung. Ein wahrhaft herzerfrischender Humor überströmt diese ganze Schilderung.

Der Aufführung des Götz beschließt man eine zweite theatralische Darstellung folgen zu lassen. Die Wahl fällt auf Shakespeares Was ihr wollt. Zum Zweck dieser Aufführung werden an der im Rittersaal aufgerichteten Bühne zahlreiche wesentliche Veränderungen vorgenommen, oder besser: es wird eine völlig neu eingerichtete Bühne hergestellt.

Zunächst wird das Theater, das bis jetzt die Hälfte des länglichen Raumes einnahm, in die volle Länge des Saales gelegt, so daß es ein breiteres Proscenium erhält und die Zuschauer der Bühne näher sitzen. In der Mitte der Bühne, nur wenige Fuß hinter der Prosceniumslinie, also etwa in der Höhe der ersten Kulisse, werden zwei Säulen aufgerichtet, die oben bei zehn Fuß Höhe einen ziemlich breiten Altan tragen. Die Säulen stehen auf drei breiten Stufen, die die Tiefe des Prosceniums noch mehr verengen und den ganzen Spielraum in eine breitere Vorderbühne und eine schmalere Mittelbühne teilen. Es zeigt sich auch hierin das Streben, „die Spieler ganz in den Vordergrund, in die Nähe der Zuschauer zu drängen.“ Die drei Stufen führen zu der kleineren Mittelbühne hinauf, die zuweilen mit einem Vorhang verdeckt, zuweilen offen ist; sie stellt nach Gelegenheit Feld, Höhle oder Zimmer dar. In Was ihr wollt ist sie beispielsweise die Stube, wo die Junker ihr Wesen treiben, später die Gartenlaube, in der Tobias, Christoph und Fabio den Monolog Malvolios belauschen. Der obere Altan, der für Shakespeare und seine Zeitgenossen unentbehrlich war, zu dem rechts und links breite Stufen von der Vorderbühne hinaufführen,

soll für die Aufführung von Was ihr wollt nicht verwendet werden.

Die Vorzüge dieser dem altenglischen Theater nachgebildeten Bühne werden auseinandergesetzt, und weiter dargelegt, wie die moderne deutsche Bühne von den Franzosen übernommen worden sei, und wie deren Theater für ihre Tragödien und Lustspiele, wo nur wenige Personen sprechen, vollkommen angemessen gewesen sei. „Wir Deutschen", heißt es weiter, „haben jetzt dieses konventionelle, eng begrenzte Schauspiel wieder aufgegeben; nun paßt uns die aufgenommene Bühne nicht, diese alte englische oder europäische Form ist vergessen, und wir quälen uns daher höchst unkünstlerisch mit Dekorationen, bauen in den Zwischenakten Hügel und Festungen auf, Galerien und Terrassen, und fühlen, wie Text und Theater sich gegenseitig hindern, miteinander streiten, Alles schwierig, zeitraubend, ungeschickt herauskommt, und der Regisseur sich erleichtert fühlt, wenn er einmal wieder ein Drama einrichtet, in welchem ohne Holzböcke und aufgelegte Bretter, ohne Balkons und Festungswälle gespielt werden kann. Dieses ältere Theater aber, welches wir hier im Kleinen nachahmen, spielt in jeder Scene selber mit, es darf sogar zu den Hauptpersonen gerechnet werden, es erleichtert auch jedem Auftretenden sein Spiel, es hilft ihm, es unterstützt ihn, er steht nicht verlassen in einem wüsten leeren Viereck, sondern kann sich geistig und körperlich allenthalben anlehnen und wie ein Gemälde in seinen Rahmen treten. Wollen wir den Shakespeare nun wirklich aufführen, ohne ihn zu entstellen, so müssen wir damit anfangen, uns ein Theater einzurichten, das dem seinigen ähnlich ist."

Die Bekleidung und Ausstattung der Bühne geschieht durch Vorhänge; diese verdecken die Mittelbühne und öffnen oder schließen sich nach Bedarf. Für die kleinere Mittelbühne selbst soll die Hinterwand ebenfalls aus Seide oder Tuch bestehen, so daß Dekorationen damit völlig überflüssig werden. „Indessen können wir einzelne Stücke von Wald, Feld und Garten drinnen aufstellen, um manche Scenen noch bestimmter anzudeuten." Wie aus einer andern Stelle deutlich hervorgeht, ist dies so zu ver-

stehen, daß für die meisten Scenen, die bei geöffneter Mittelbühne spielen, gemalte Prospekte deren Hinterwand bilden sollen.

Ein Vorhang, der die Vorderbühne von dem Zuschauerraum abschließt, ist entbehrlich; es soll nur dafür gesorgt werden, daß sich die Bühne durch Verzierung geschmackvoll und nicht allzu störend mit dem übrigen Saale verbinde. Der grelle Abschnitt, der die Bühne im modernen Theater vom Schauspielhause trenne, wird als „völlig unkünstlerisch und barbarisch" bezeichnet. Mit Unrecht setze man einen Vorzug darein, „daß Bühne und Zuschauer in gar keiner Verbindung sein sollen."

Auf der in solcher Weise eingerichteten Bühne kommt Shakespeares Was ihr wollt zur Aufführung. Beim Beginn des Stückes ist die kleinere Innenbühne mit rotseidenem Vorhang verdeckt. Die Treppen sind mit farbigen Decken verkleidet, so daß man sich unter dem Schauplatz denken kann, was man will. „Und wo spielt denn diese erste Scene im Original? Im Zimmer, Saal, Vorhof? Die Bühne, um sich nicht zu oft in poetischen Werken zu widersprechen, müßte eben fast immer nichts als die Bühne sein wollen, ohne daß ihr der Zuschauer die Rechenschaft abforderte, welchen zufälligen Raum sie eben darstelle."

Das Stück wird eingeleitet durch die Ouverture zu Belmont und Constanze, die von den auf dem oberen Altane „in heiterer und bunter Tracht" versammelten Musikern ausgeführt wird. Nach Beendigung der Symphonie tritt unten auf der Vorderbühne der Herzog auf, geleitet von Pagen und einigen Musikern, die auf Blasinstrumenten die Introduktion zu einer Arie Belmonts vortragen. Die Melodie wird auf einen Wink des Herzogs noch einmal wiederholt, bis dieser sie plötzlich ungeduldig unterbricht und mit dem Dialoge beginnt. Der Erzähler fährt fort: „Als der Herzog mit seinem Gefolge abgegangen war, zog sich der rote Vorhang unten von der kleineren Bühne zurück, und man erblickte drinnen im beschränkten Rahmen ein Bild, das eine Aussicht auf Feld und See gab, klar und täuschend von Lampen erleuchtet, die seitwärts und unsichtbar in der Tiefe angebracht waren. Aus dieser inneren Bühne trat nun Viola

mit dem Kapitän des Schiffes die drei Stufen hinunter und sprach vom Lande, wo sie sich befanden."

Als die Beiden abgehen, schließt sich der Vorhang der Mittelbühne wieder, und auf dem neutralen Schauplatz der Vorderbühne trifft Tobias mit Maria zusammen; indem Christoph Bleichenwang sich dazu gesellt, entwickelt sich die erste der komischen Scenen (I, 3). Nach deren Schluß erscheint auf demselben Schauplatz Viola in männlicher Tracht und wird zu Olivia als Liebesbote gesendet. Unmittelbar daran schließen sich das Gespräch zwischen Maria und dem Narren, das Auftreten Olivias mit Malvolio und die Reihe der folgenden Scenen, die den ersten Aufzug im Originale schließen. Da keine Verwandlungen nötig sind, wird das ganze Stück in einem Zuge ohne jede Pause abgespielt. Auf den kleinen Monolog Olivias, der bei Shakespeare den Schluß des ersten Aktes bildet, folgt alsbald die Scene zwischen Antonio und Sebastian, wofür sich der Vorhang der Mittelbühne wieder öffnet und die frühere Aussicht auf Feld und Meer zeigt.

Die kleine Zwischenscene zwischen Viola und Malvolio (II, 2), die sich bei geschlossenem Vorhang abspielt, benutzt man dazu, dahinter auf der Mittelbühne Tische und Stühle für die folgende Trinkscene zu richten. Als sich der Vorhang nach Violas Monolog wieder geöffnet hat, steigen Tobias und Christoph die drei Stufen hinan, setzen sich auf die Sessel und sind nun mit dem Narren, der dazutritt, „wie in einem behaglichen Zimmer". Auch Malvolio steigt im folgenden von der Vorderbühne die Stufen hinauf zu den Zechern. Besonders komisch wirkt es, als Malvolio, wütend über seinen Mißerfolg bei jenen, mit Feierlichkeit und unterdrückter Wut die drei Stufen herabschreitet und sich noch einmal nur mit halbem Blicke umsieht, bis sein Profil vorn im Seiteneingang verschwindet.

Daran schließt sich die Scene zwischen dem Herzog und Viola (II, 4), die vor dem geschlossenen Vorhang spielt. Beim Abgang des Herzogs öffnet sich die innere Bühne wieder, und es folgt die große Gartenscene, wo Malvolio in die ihm gelegte Falle geht (II, 5). Tieck beschreibt die Einrichtung dieser Scene:

„Die letzte Hinterwand der kleineren Bühne war grün, wie Gesträuch und Baum; hier standen sie von den freien Säulen verdeckt, und noch mehr von einzelnem Gebüsch und dünnen Bäumchen, die sie selbst fast unbemerkt hinter den Säulen hervorziehen konnten. Durch diese Einrichtung war es nicht nur möglich, daß sie gesehen wurden, so oft ihr Stichwort es erforderte, sondern es tat auch eine sehr komische Wirkung, wenn die zornigen und lauernden Gesichter auf Augenblicke sich zeigten und dann wieder hinter dem Grün verschwanden, indessen etwas tiefer unten, aber ihnen nahe, Malvolio gestikulierte und keinen Argwohn hegte, daß man ihn in dieser Nähe beobachtete".

Ueber die scenische Anordnung in den drei letzten Akten enthält die Erzählung keine Angaben. Das Stück wird genau nach der Scenenfolge des Originals zu Ende gespielt. Den Schluß bildet wie bei Shakespeare der Epilog des Narren, der nach dem Abgang der übrigen Personen sein launiges Lied singt, dazwischen die Trommel rührt und pfeift und auch einige komische Tänzersprünge nach jeder Strophe anbringt. —

Wer diese Schilderungen Tiecks liest, wird sofort an die Bühnenreform erinnert, die neuerdings zu München in Gestalt der dortigen Shakespeare-Bühne ins Leben trat. Eine genauere Prüfung zeigt, daß nicht nur die Grundgedanken und Prinzipien, von denen Tieck ausging, dieselben sind wie die der Münchener Bühnenreform, sondern daß auch die technische Ausführung der Bühne und ihre praktische Verwendung bei dem von Tieck geschilderten Theater und bei der neu eingerichteten Münchener Schauspielbühne im wesentlichen dieselbe ist.

Hier und dort sucht man eine Bühne herzustellen, die die Vorzüge des einfachen altenglischen Theaters besitzt, ohne die Errungenschaften der Dekorationsmalerei vollkommen zu entbehren. Hier wie dort ist der grundlegende Gedanke das Prinzip der Zweiteilung des Spielraums, dessen Teilung in eine größere Vorderbühne und eine kleinere Mittel- oder innere Bühne. Hier wie dort ist man bestrebt, den Spielraum dem Zuschauerraum näherzurücken, indem man sowohl der Vorder- als der Mittel-

bühne nur geringe Tiefe giebt. Hier wie dort ist die Mittelbühne um drei Stufen über den vorderen Spielraum erhöht und wird von diesem durch eine stabile Dekoration getrennt, deren mittlere Oeffnung den Durchblick nach der inneren Bühne gestattet. Bei Tieck hat diese Dekoration die Gestalt eines Säulenbaus, der einen breiten Altan trägt, bei der Münchener Bühne besteht sie aus dem stabilen Palastbau, der die Vorderbühne abschließt. Hier wie dort bleibt das Aussehen der Vorderbühne immer dasselbe, sie ist durch Vorhänge bekleidet; die Mittelbühne wird durch einen Vorhang, der sich öffnen und schließen kann, von dem vorderen Raume getrennt. Hier wie dort werden für die Mittelbühne Dekorationen verwendet, indem deren Hinterwand durch einen gemalten Prospekt gebildet wird.

Ebenso stimmt die Art und Weise, wie dieser Spielraum verwendet wird, bei beiden Bühneneinrichtungen in allen wesentlichen Zügen überein. Bei Tieck sowohl, wie bei der Münchener Reformbühne wird gewechselt zwischen Spiel auf der Vorderbühne mit geschlossenem Mittelvorhang und Spiel auf der Mittelbühne, nachdem deren Vorhang sich geöffnet hat; bloß mit dem Unterschiede, daß Tieck, wie es scheint, von der ausschließlichen Verwendung der Vorderbühne als neutralem Schauplatz einen viel ausgedehnteren Gebrauch machen wollte, als dies in München geschieht, wo weitaus die meisten Scenen mit Benutzung der Mittelbühne spielen. Bei Tieck wie auf dem Münchener Theater bleibt das Spiel in den Scenen, die bei geöffnetem Vorhang vor sich gehen, nicht auf die Mittelbühne beschränkt, sondern die Personen treten im Laufe des Dialogs die Stufen herab, so daß alsdann der ganze Bühnenraum in Verwendung ist. Dort wie hier benutzt man kleine Zwischenscenen, die auf der Vorderbühne spielen, während dessen die Mittelbühne für die folgende Scene mit Requisiten &c. herzurichten.

Noch ein anderes Moment findet sich bei der von Tieck beschriebenen Bühne, dessen Uebereinstimmung mit einer Einrichtung der Münchener Reformbühne vielleicht am meisten in die Augen fällt.

Nach der Aufführung von Was ihr wollt werden auf dem Liebhabertheater des Elsheimschen Gutes als dritte Vorstellung Schillers Räuber zur Darstellung gebracht. Auch für dieses Stück wird die neu eingerichtete Bühne verwendet. Dabei ist für die Scenen, die mit Benutzung der Mittelbühne spielen, eine wichtige Neuerung getroffen. Zur Schlußscene des zweiten Aktes, wo der Prospekt der Mittelbühne Wald darstellt, wird bemerkt: „Man hatte die freien Säulen mit bemalten Baumstämmen verhängt; so war die innere Bühne nun wie eine Felsengrotte, die Stufen, von grünen Gebüschen umstellt, erschienen wie Gebirgssteige, Schluchten oder Hohlwege, der Balkon oben zeigte sich als eine Berghöhe". Etwas Aehnliches geschieht in der Waldscene des vierten Aktes: „Auch jetzt bewährte sich die Bühne als sehr bequem und brauchbar, denn man hatte die Säulen durch gemaltes Mauerwerk verhängt; eine scheinbar mächtige Eisentür verschloß die innere kleine Bühne; aus dieser kam nun, nachdem Karl Moor den Turm geöffnet hatte, der alte Graf wie ein Gespenst hervor".

Den hier erwähnten Dekorationsstücken, Bäumen und Mauerwerk, mit denen der Säulenbau verhängt wird, entspricht bei der Münchener Bühne der sogenannte Laubrankenbogen, der über den stabilen Vorbau in allen Scenen herabgelassen wird, wo der Prospekt der Mittelbühne eine freie Gegend darstellt. Der Grund für diese Einrichtung ist bei Tieck wie bei der Münchener Bühne derselbe: wegen des störenden Gegensatzes der Säulen und des Torbaus zu dem landschaftlichen Hintergrund der Mittelbühne wird diese Architektur mit entsprechenden Dekorationsstücken verhängt und dadurch ein einheitliches Bühnenbild hergestellt.

Der scenischen Einrichtung der neueingerichteten Münchener Bühne war somit in allen wesentlichen Punkten durch die Tiecksche Phantasiebühne vorgebaut.

Es war Tieck nicht vergönnt, seine Gedanken über die Reform der Theaterscenerie verwirklicht zu sehen. Abgesehen von jener ersten Aufführung des Sommernachttraums, wo wenigstens im einzelnen die Formen der altenglischen Bühne zu

neuem Leben erweckt wurden, sind Tiecks Vorschläge Theorien geblieben und haben keinen merklichen Einfluß auf die Entwicklung des deutschen Theaters ausgeübt.

Nur ein Mann hat den vereinzelten Versuch gewagt, die dramaturgischen Winke und Andeutungen des Jungen Tischlermeisters in Praxis umzusetzen: dies war Karl Immermann in Düsseldorf. Mit warmer Begeisterung nahm er Tiecks Gedanken und künstlerische Anschauungen in sich auf und zeigte sich in seinen dramaturgischen Bestrebungen von ihnen beeinflußt.

Auch er glaubte in der architektonischen Gestalt der modernen Bühne einen Mißstand zu erkennen; er klagte, die Theater seien hoch und tief, statt breit und kurz zu sein; er fand es wünschenswert, daß wie bei der altenglischen Bühne, wie im antiken Theater durch das Bindeglied der Orchestra, so auch bei uns ein engerer Connex zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne bestehe. Durch die Kluft des Orchesters sitze der Zuschauer im modernen Theater dem Schauplatz der Handlung zu fern und werde dem Gedicht entfremdet. Darin, daß im altenglischen Theater „die Zuschauer die Handlung unter sich vorgehen sahen", glaubte er einen Hauptvorzug jener Bühne zu erkennen.

Von diesem Gedanken ausgehend, entwarf Immermann den Plan eines Theaters, wo der Spielraum, der nur von geringer Tiefe ist, von den Zuschauerreihen in einem großen Halbkreis umgeben wird. Die Hinterwand des Spielraums bildet ein festes Holzgerüst mit mehreren Stockwerken; dieses hat in der Mitte unten eine weite Oeffnung, die durch einen Vorhang verschließbar ist und zu der kleineren Innenbühne führt. Der eigentliche Spielraum auf der Vorderbühne hat dadurch die Gestalt eines Kreissegments, an dessen Bogenseite die Zuschauer sitzen. Die Spielenden, die sich auf der Vorderbühne bewegen, stehen somit gewissermaßen mitten unter den Zuschauern.

Wer Immermanns Zeichnung in seinen Reisebriefen betrachtet, dem wird unwillkürlich das in gleicher Weise und in derselben Absicht halbkreisförmig in den Zuschauerraum vorge-

baute Proscenium der Münchener Bühne in Erinnerung gerufen. Dieses vorgerückte Proscenium kann geradezu als die praktische Ausführung von Immermanns Entwurf betrachtet werden.

Die dramaturgischen Ausführungen des Jungen Tischlermeisters brachten dann wohl den Gedanken in Immermann zur Reife, für eine von Düsseldorfer Künstlern veranstaltete Dilettantenaufführung von Was ihr wollt im Jahre 1840 die Tieckſche Shakespeare-Bühne ins Leben zu rufen.

Immermann hob dabei hervor, die neue Bühne entsage allen Ansprüchen auf die Täuschung, die man Naturwahrheit nenne; sie ruhe auf dem Grundsatze, daß im Drama die menschliche Handlung Hauptsache und der Schauplatz Nebensache sei; sie wolle nichts weiter sein, als ein leicht andeutendes Gerüst. Sie verzichte auf Verwandlungen, die die Phantasie mehr verwirrten, als belebten und der Handlung fast nur ein herabziehendes Gewicht anhingen. Sie stelle den Scenenwechsel nur dadurch her, daß sie sich in zwei Teile zerlege, nämlich in den vorderen breiten Raum, der Freies darstelle, und den hinteren kleinen, durch einen Vorhang verschließbaren, auf Stufen erhöhten Raum, der zu den Scenen, die in einem Innern vorgingen, benutzt werde.

Hier lag ein charakteristischer Unterschied zwischen dem von Immermann gebauten Gerüste und der Tieckschen Bühne. Während die Mittelbühne bei Tieck in erster Linie bei solchen Scenen in Verwendung kommen sollte, die als Prospekt eine freie Gegend verlangten, diente sie bei Immermann allen Auftritten, die in einem Innern spielten, wogegen die Vorderbühne „Freies" darstellte. Immermann wünschte die illyrische Küstenlandschaft dekorativ anzudeuten. Deshalb ließ er rechts und links von den äußeren Türen, die von beiden Seiten der kleinen Bühne angebracht waren, breitere Tore aufstellen, durch die man einerseits den Park, andererseits den Hafen erblicken konnte. Dadurch wurde der Vorderbühne im Gegensatz zu der Saal-Architektur der kleinen Bühne der Charakter einer Straße oder eines freien Platzes aufgedrückt.

Immermann hebt in seinen Schriften die großen Vorteile

hervor, die die Aufführung des Lustspiels auf dieser Bühne gewährt habe. Durch den symbolisch andeutenden Charakter des Bühnengerüstes sei die Selbsttätigkeit der Phantasie bei den Zuschauern erweckt worden. Die geringe Tiefe der Bühne habe bewirkt, „daß die Handlung sich nie vor den Zuschauern zurückzog, sondern mit deren Gemüt und Geist in unmittelbarem Kontakt blieb“. Die Breite der Scene habe das Arrangement der Horche- und Lauschescenen erleichtert und alles dessen, was einer gleichzeitigen Doppelhandlung sich nähere; überall habe sie klare, lichte Gruppen gegeben. Durch die Teilung des Schauplatzes in die große und kleine Bühne sei eine beständige sichtliche Verbindung zwischen dem Außen und Innen der Handlung eingetreten: die Handlung habe sich vor den Augen der Zuschauer von der Straße in das Zimmer bewegt, um aus diesem wieder in das Haus zu dringen. So habe man wirklich zuweilen das innerste Leben des Gedichtes pulsiren gesehen.

Besonders rühmend weiß Immermann hervorzuheben, wie beispielsweise die Scenen, die dem ersten Zusammentreffen Violas und Olivias (I, 5) vorangehen, durch die neue scenische Einrichtung zur richtigen Geltung gekommen seien. Während der Scene zwischen Olivia, Malvolio und dem Narren, die auf der Mittelbühne im Zimmer gespielt habe, sei vorn auf der großen Bühne Viola mit Maria aufgetreten und habe dieser mit stummem Spiel angedeutet, daß sie bei ihrer Herrin angemeldet sein wolle. Als Maria dies tat, sei Tobias aus der Seitentüre der kleinen Bühne hervorgetaumelt, Viola brüsk den Weg vertretend. Später sei dann Malvolio herabgekommen, habe den betrunkenen Junker weggedrängt :c. :c. Während dieses stummen Spieles auf der Vorderbühne wurde die Dialogscene auf der inneren Bühne weiter gespielt, so daß das Auge des Zuschauers durch diese Anordnung die Scene im Hause und gleichzeitig die auf der Straße davor spielenden Vorgänge genießen konnte. Immermann fügt hinzu: „Auf solche Weise kamen hier die das Gedicht charakterisierenden Gegensätze und Schattierungen von grillenhafter Schönheit, kecker Caprice der verkleideten Jungfrau, pedantischem Puritanismus,

Völlerei, Subretten-Mutwillen und Narrenspaß alle zutage, die auf der modernen Bühne, wo die Scenen im geschlossenen Zimmer vorgehen, und vieles nur in der Erzählung eintreten würde, zum größeren Teile verloren gehen mußten. Zu wünschen wäre, daß einmal eine größere deutsche Bühne den hier von Dilettanten gemachten Versuch nachahmte".

Dieser Wunsch Immermanns ist wenigstens für jene Zeit — nicht in Erfüllung gegangen. Die von ihm inscenierte Aufführung von Was ihr wollt blieb ein Unikum und reizte keine öffentliche Bühne zur Nachahmung[4]). Erst in jüngster Zeit war es dem Münchener Theater vorbehalten, die von Tieck beschriebene Shakespeare-Bühne, wenn auch ohne ihr Vorbild zu kennen, von neuem ins Leben zu rufen und weiter zu entwickeln.

Die erste Anregung zu der Münchener Bühnenreform gab ein im Jahre 1887 in der Münchener Allgemeinen Zeitung erschienener Aufsatz von Rudolph Genée: Die Natürlichkeit und die historische Treue in den theatralischen Vorstellungen[5]). Genée erhob darin energischen Protest gegen den immer mehr auf unsern Bühnen überhandnehmenden Dekorationskultus, der den Schwerpunkt der Aufführungen in Aeußerlichkeiten verlege, während die Hauptsache, das Wort des Dichters und der geistige Gehalt des darzustellenden Kunstwerkes, in den Hintergrund trete. Insbesondere wandte sich Genée gegen den wachsenden Naturalismus und die mißverstandene historische Treue in der scenischen Ausstattung, der, wie er mit Recht hervorhob, die Grenzen und Bedingungen der dramatischen Kunst verkenne und sie in unlösbare Widersprüche mit sich selbst verwickle. Es wurde an die Pläne von Karl Friedrich Schinkel erinnert, der schon 1817 mit dem Entwurfe einer gründlichen Veränderung der theatralischen Scene hervorgetreten war[6]). Schinkel wollte die moderne scenische Einrichtung vereinfachen, indem er sie dem antiken Theater zu nähern suchte. Die Seitenkulissen sollten durch eine unveränderliche Drapierung mittels Gardinen ersetzt, das Proscenium weiter in das Auditorium vorgerückt werden. Die veränderliche dekorative Ausstattung sollte sich auf die gemalte Gardine beschränken, die die Bühne im Hintergrund ab-

schloß. Schon von Schinkel wurde der richtige Grundsatz geltend gemacht, daß „die Malerei, möge sie auch vollkommen schön und stilvoll dem ganzen angemessen sein, gegen die dramatische Aktion bescheiden in den Hintergrund treten müsse".

Die von Genée entwickelten Gedanken brachten das Reformwerk zur Reife, das durch Perfalls Initiative ins Leben gerufen und durch Lautenschläger und Savits in München verwirklicht wurde.

Perfall selbst hat in jenem oben erwähnten Rundschreiben an die Bühnen als indirekten Urheber der Münchener Bühnenreform — den Zwischenvorhang bezeichnet.

Die Einrichtung des Zwischenvorhangs ist hervorgerufen durch die im Laufe des vorigen Jahrhunderts immer mehr angewachsenen Anforderungen an die äußere sceenische Ausstattung der Bühne und die sich dadurch ergebende Unmöglichkeit, den Schauplatz bei offener Scene zu verwandeln. Das Prinzip, die theatralische Wirkung zu erhöhen durch eine möglichst glänzende und bis ins Einzelne dem Charakter der Dichtung entsprechende sceenische Ausstattung, hat seine höchste Spitze erreicht in den Darstellungen der Meininger. Das kleine Hoftheater des kunstverständigen Herzogs hat Schule gemacht. Keine bessere Bühne vermochte sich den durch die Meininger gegebenen Anregungen auf die Dauer zu entziehen. Dem in Verruf geratenen klassischen Drama suchte man durch die Künste der äußeren Insceenierung neuen Reiz und frische Anziehungskraft zu geben. Daß dies von Seiten der Nachahmer meistens in mehr äußerlicher Weise geschah, daß vielfach gerade die Fehler, die Uebertreibungen und Ausschreitungen der Meininger Nachahmung fanden, während man den innersten Kern ihrer Darbietungen, das vollendete Zusammenspiel, das wunderbare Ineinandergreifen sämtlicher zur Erhöhung der Bühnenwirkung geeigneten Faktoren, nicht zu erfassen oder zu erreichen vermochte, ist leicht erklärlich und verständlich. Durch die wachsende Ausstattung wurde die Wirkung der klassischen Stücke, die wie Shakespeares Dramen, häufigen Sceenenwechsel innerhalb des Aktes erfordern, nach andrer Seite schwer geschädigt. Die Vor-

bereitung der schwierigen und umständlichen Scenerie machte, abgesehen von den Aktpausen, auch innerhalb des Aktes größere Unterbrechungen notwendig: das Stück wurde, anstatt in die fünf organisch gegliederten Akte, in zehn oder fünfzehn stets durch mehr oder minder lange Pausen getrennte Abschnitte auseinander gerissen. Darunter mußte die einheitliche künstlerische Wirkung der Vorstellung leiden. Der Geschmack des Publikums selbst wurde vielfach irre geleitet; der Zuschauer gewöhnte sich, sein Hauptaugenmerk auf die äußeren dekorativen Bilder zu richten, die guckkastenartig an ihm vorüberzogen, nicht aber auf die Handlung und den geistigen Zusammenhang der Dichtung. Es ist natürlich, daß diese Schäden eine berechtigte Reaktion gegen die Wurzel des Uebels, gegen den übertriebenen Ausstattungsprunk, hervorriefen. Eine solche Reaktion war die neueingerichtete Münchener Schauspielbühne. Sie ist in einen diametralen Gegensatz zu der Schule der Meininger und dem durch sie vertretenen Kunstprinzip getreten.

Die Kunst der Meininger räumte den an den Gehörsinn und den an den Gesichtsinn sich wendenden Elementen der dramatischen Kunst völlige Gleichberechtigung ein; sie ließ sich von dem Streben leiten, durch eine möglichst harmonische Verwendung aller der Bühne zur Verfügung stehenden Mittel die höchste Wirkung hervorzurufen; die Münchener Reform aber rückte in bewußtem Gegensatze hierzu die für den Gehörsinn bestimmten Teile der Bühnenkunst in erste Linie und suchte dem, was auf den Gesichtsinn zu wirken hat, eine sekundäre Rolle anzuweisen. Anstatt die Illusion zu erstreben, dem Bühnenbilde, wie die Kunst der Meininger es tat, ein malerisch möglichst vollkommenes und bis in alle Einzelheiten der Natur entsprechendes äußeres Aussehen zu geben, begnügte sich die Münchener Reform damit, den dekorativen Hintergrund der Scene durch den Prospekt der kleinen Mittelbühne jeweils bloß anzudeuten. Sie verlangte, daß diese Andeutung dem Zuschauer genüge, und daß dessen Phantasie die ergänzende Arbeit verrichte.

In der ihr eigenen einseitigen Hervorhebung des für den Gehörsinn bestimmten Teiles der dramatischen Kunst, konnte

sich die Münchener Reform auf die Geschichte dieser Kunst berufen. Sie konnte daran erinnern, daß die Behandlung des scenischen Apparates auf der Bühne überall und zu allen Zeiten auf einer stillschweigenden Konvention zwischen Theater und Publikum beruhte, die dieses verpflichtete, mit Hilfe der Phantasie die Nachahmung für volle Wirklichkeit zu nehmen. Eine solche Konvention wird niemals völlig zu entbehren sein, da es selbst bei den denkbar größten Fortschritten der Technik nie möglich sein wird, die Nachahmung der Natur auf der Bühne auf eine solche Höhe zu führen, daß die Arbeit der nachhelfenden Phantasie zu entbehren ist. Nur die Art der Konvention, das Maß der Forderungen, die an die Vorstellungskraft des Zuschauers gestellt wurden, war zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern jeweils anders. Die Münchener Reform konnte daran erinnern, daß gerade zur Zeit der höchsten Blüte der dramatischen Poesie in England, zu Shakespeares Zeit, die Konvention zwischen Theater und Publikum derart war, daß sie der Phantasie den allerweitesten Spielraum ließ und sich — wenigstens bei der Scenerie — so gut wie gar nicht an den Gesichtssinn des Zuschauers wandte.

Es war der Hinblick auf die altenglische Bühne, der die Urheber der Reformbühne veranlaßte, in bewußter Anlehnung an das Shakespearesche Theater eine Form zu suchen, die die Ausgestaltung der dekorativen Umgebung im wesentlichen der Phantasie des Zuschauers überließ. Doch war man klug genug, keine sklavische Nachahmung des altenglischen Bühnengerüstes zu versuchen. Man wollte es vermeiden, daß die neue Schöpfung das Aussehen eines gelehrten Experimentes trage. Deshalb entschloß man sich zu einem Mittelding zwischen der altenglischen und der modernen Bühne. Die Dekorationsmalerei sollte nicht völlig verbannt, sie sollte vielmehr in beschränktem Maße der Sache dienstbar sein. Der gemalte Prospekt der Mittelbühne deutete dem Zuschauer an, was für einen Schauplatz er sich unter dem durch den stabilen architektonischen Palastbau in eine Vorder- und eine Mittelbühne geteilten Bühnenraum zu denken habe. Die Vorderbühne vor dem Palastbau war ein

neutraler Raum, der bei geschlossener Mittelbühne jeden beliebigen Schauplatz vorstellen konnte, bei geöffneter Mittelbühne aber einen Teil jenes Schauplatzes, den der gemalte Prospekt der hintern Bühne andeutete.

Die Erfindung war äußerst einfach und sinnig. Die Möglichkeit der Berechtigung einer solchen, wie der hier geforderten Theaterkonvention, war an sich nicht zu bestreiten. Die Frage war nur die, ob es möglich sein werde, dem Publikum gewaltsam eine neue Bühnenkonvention aufzudrängen, eine Konvention, die völlig verschieden war von der im modernen Theater ihm geläufigen und die es nötigte, seiner Phantasie neue und ungewohnte Wege zu weisen.

Denn das durfte man sich nicht verleugnen: die neue Einrichtung bedeutete einen direkten und bewußten Bruch mit der ganzen historischen Entwicklung, die die Geschichte der scenischen Kunst im modernen Theater genommen hatte. Die gesamte Entwicklung des scenischen Theaters der Neuzeit galt den Verfechtern des neuen Systems als ein Irrweg. Man richtete die Angriffe nicht nur gegen die neuste Entwicklung der scenischen Kunst, gegen das Bestreben, durch die äußere Ausstattung ein möglichst naturgetreues und malerisch schönes Bild des Schauplatzes dem Zuschauer vor Augen zu stellen; man verwarf vielmehr die ganze, durch die italienische Oper überlieferte Bühnenform des modernen Theaters, mit dem dreiseitigen, durch den Prosceniumsbogen vom Auditorium getrennten Bühnenraum.

Man ereiferte sich vor allem über die Bestrebungen der Meininger und der durch sie hervorgerufenen Schule, deren Einfluß auf das heutige Theater man ausschließlich als unheilvoll bezeichnen wollte. Aber man vergaß dabei die gewaltigen, durchaus nicht äußerlichen, sondern echt künstlerischen Wirkungen, die die Meininger durch ihre Inscenierungen, durch ihre sich vielfach in kongenialer Weise mit dem Geist der Dichtung deckende Ausstattung und Komparserie zum großen Teil errungen hatten. Man übersah eines: wenn das System der modernen Illusionsbühne nach einer Seite ernste Gefahren und schwer-

wiegende Uebel mit sich bringt — so vor allem die Notwendigkeit des Zwischenvorhangs und der häufigen und langen Pausen —, so gibt dies noch keine Berechtigung, die Ursache jener Uebel ausschließlich in dem System der illudierenden Bühne zu suchen. Man vergaß, daß eine Abhilfe gegen solche Schäden vielleicht auch auf anderm Wege, durch zweckentsprechende und maßvolle Reformen innerhalb des bestehenden Systems, anstatt durch einen völligen Bruch mit diesem Systeme möglich gewesen wäre.

Jener Hauptübelstand allerdings, den die naturalistische moderne Ausstattung im Gefolge hat: die Anwendung des Zwischenvorhangs und die langen Pausen, war durch die Münchener Einrichtung — und dies ist wohl ihr hervorragendstes und auch allgemein anerkanntes Resultat — in geradezu glänzender Weise beseitigt. Die Einrichtung der neuen Münchener Bühne erreicht es mit Leichtigkeit, daß sich nicht nur die Verwandlungen innerhalb des Aktes ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illusion vollziehen können; sie schafft auch die Möglichkeit, die Aktpausen auf das denkbar kleinste Zeitmaß zu beschränken. Bei den Aufführungen der neueingerichteten Bühne steht man infolge der Kontinuität, womit die dramatische Handlung an den Augen vorüberzieht, in seltenem Maße unter dem Banne der Dichtung und kann diese als ein einheitliches Ganzes auf sich wirken lassen. Wer den entsetzlichen Trödelgang kennt, womit klassische Dramen vielfach über unsre Bühnen zu schleichen pflegen, durch unsäglich lange Pausen in unzählige Abschnitte auseinander gerissen und dadurch in ihrer Wirkung zu Grunde gerichtet, der wird den Leistungen der Münchener Reformbühne in dieser Beziehung die vollste Anerkennung zollen.

Die Möglichkeit, eine beliebige Anzahl von Verwandlungen ohne jede Unterbrechung oder Störung zu vollziehen, befähigte die neue Bühne, sich in erster Linie solcher Werke zu bemächtigen, die durch häufigen Scenenwechsel der Aufführung auf der gewöhnlichen Bühne vielfache Schwierigkeiten bereiteten, vor allen andern also der Werke Shakespeares.

Daß es indessen durchaus nicht in der Absicht der ursprünglichen Leitung lag, das neue Unternehmen als eine Art von Separatbühne auf die Pflege Shakespearescher Werke zu beschränken, zeigte schon die zweite Vorstellung, die darauf in Scene ging: Calderons Dame Kobold, und weiterhin das übrige Repertoire, wie es sich in der Folgezeit gestaltete. Von deutschen Klassikern folgte Götz von Berlichingen, sodann Die Jungfrau von Orleans, Das Kätchen von Heilbronn, König Ottokars Glück und Ende, Faust (I. Teil) und Fiesko. Aber auch für die moderne Produktion wurde die neue Bühne herangezogen durch die Aufführung von Doczis Letzte Liebe und Greifs Konradin. Die Aufnahme dieser beiden Stücke war prinzipiell insofern von Bedeutung, als es sich hier durchaus nicht um Werke handelte, die durch ihre scenische Anlage, häufigen Scenenwechsel u. s. w. der alten Bühne Schwierigkeiten bereiteten, also Werke, für die an sich durchaus kein Bedürfnis nach einer neuen Bühneneinrichtung vorhanden war. Indem die Direktion auch diese Stücke der neuen Bühne zuführte, zeigte sie deutlich, daß sie diese durchaus nicht als eine Sonderbühne für Shakespeare und die andern Klassiker aufgefaßt haben wollte, daß sie vielmehr beabsichtigte, den Kreis der der Reformbühne zufallenden Stücke allmählich zu erweitern, im Laufe der Zeit vielleicht auf das gesamte Schauspielrepertoire auszudehnen.

Von den literarischen Wortführern der Reformbewegung wurde die Verallgemeinerung der neuen Bühne, ihre Verwendung für das gesamte Schauspiel, geradezu als das zu erstrebende Ziel der Bühnenreform bezeichnet.

Dem gegenüber läßt sich mit ziemlicher Gewißheit behaupten, daß der Versuch einer Erweiterung des Wirkungskreises der neuen Bühne nach Seite der nichtklassischen und modernen Literatur in der Praxis sehr bald auf schwer zu überwindende Schwierigkeiten gestoßen wäre.

Die Münchener Reformbühne verlangt bei ihrer ganzen Beschaffenheit, bei der mangelhaften dekorativen Unterstützung, bei dem Fehlen aller Requisiten, Versatzstücke und alles dessen,

was der Darstellung gewisse Stützpunkte gewährt, auch eine besondere und an andere Bedingungen geknüpfte Art der Schauspielkunst. Die Münchener Bühne ist im Vergleich zu der realistisch ausgestatteten Illusionsbühne eine stilisierte, eine idealisierte Bühne und erheischt demgemäß auch eine in höherem Grade stilisierte und idealisierte Schauspielkunst. Sie ist infolgedessen zur Aufführung des höheren Dramas berufen, vor allem des Dramas der klassischen deutschen und ausländischen Literatur. Niemals aber würde sie sich eignen zur Darstellung von Werken realistischen Stiles, am wenigsten zur Aufführung des modernen Lustspiels und des bürgerlichen Schauspiels. Schon wenn man sich bei der Auswahl aus der klassischen Literatur an Werke gewagt hätte, die, wie beispielsweise Minna von Barnhelm, Clavigo, Kabale und Liebe, im Vergleich zu dem Versdrama hohen Stiles einen mehr realistischen Charakter tragen, die sich, anstatt auf dem freien Boden der großen Geschichte, innerhalb der vier Wände des bürgerlichen Hauses abspielen, schon dann wäre man bei der Aufführung dieser Stücke auf zahllose Widersprüche gestoßen, die sich aus dem Kontrast der stilisierten Idealbühne zu dem Realismus, den jene Werke in Darstellung und Inscenierung erfordern, notwendigerweise ergeben hätten. Die neue Bühne ist wohl geeignet, einen dekorativen Hintergrund zu geben für große Staatsaktionen, vielleicht auch für die Verwicklungen des romantischen Lustspiels, obwohl schon hier der schwere, ernste Charakter der Palastarchitektur bis zu einem gewissen Maße störend wirkt, wie überall da, wo es darauf ankommt, eine warme und intime dichterische Stimmung hervorzurufen; die neue Bühne aber ist ganz und gar unfähig, einen Rahmen zu schaffen für die kleinen und feinen psychologischen Vorgänge in dem Mikrokosmus der bürgerlichen Welt. Die Aufführung des modernen Lustspiels vollends, oder eines modernen Werkes der realistischen Schule, würde sich ganz von selbst auf der Münchener Reformbühne verbieten. So wenig diese vermöchte, den bis ins kleinste Detail gehenden scenischen Vorschriften nachzukommen, die die modernen Autoren für die von ihnen gewünschten Zimmer geben, so

wenig wäre sie im Stande, die realistische Darstellung und das realistische intime Zusammenspiel, wie es für diese Stücke unerläßlich ist, auf ihrem weiten, requisitenlosen und der kleinen Realitäten des Lebens entbehrenden Boden ins Dasein zu rufen.

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Vorliebe der modernen Dramatiker für Zimmerdekorationen durchaus nicht zufällig ist. Es ist nicht nur die Natur der Stoffe, die diese Dichter auf den Schauplatz des Zimmers verweist, es ist auch die Erkenntnis, daß sich bei einer Zimmerdekoration weit mehr eine dem Stil des Stückes entsprechende, peinlich realistische, der Wirklichkeit möglichst nahe kommende Nachahmung der Natur erreichen läßt, als bei einer Dekoration, die eine freie Gegend, einen Garten oder eine Landschaft darstellt. Bei einem Zimmer wird durch eine intime, bis ins Detail gehende Ausstattung in weit höherem Maße der Schein der Wirklichkeit hervorgerufen, als bei einer landschaftlichen Dekoration, wo schon der Bühnenboden, die gemalten Bäume, der gemalte Himmel, die Beleuchtung u. s. w. die künstliche, theatralische Nachahmung niemals vollkommen vergessen lassen. Die Autoren haben das richtige Gefühl, daß ihr ins kleine gehender, oft völlig photographie-ähnlicher Realismus in einen störenden Kontrast käme zu der mangelhaften, die Wirklichkeit stets nur andeutenden Nachahmung der Natur bei landschaftlichen Dekorationen. Würde sich ein solcher Gegensatz schon zwischen dem künstlerischen Stil dieser Dichter und den landschaftlichen Dekorationen der Illusionsbühne ergeben, um wie viel störender müßte dieser Gegensatz werden, wollte man die Werke jener Dramatiker auf eine Bühne verpflanzen, die in dem Maße stilisiert ist, in dem Maße alle kleinen Realitäten entbehrt, wie die Münchener neueingerichtete Bühne. Jene utopischen Forderungen der Reformenthusiasten, die für das gesamte Schauspiel die alte Bühne durch die neue verdrängen zu können glaubten, mußten sich bei näherer Prüfung sehr bald als hinfällig erweisen. Die Münchener Reformbühne eignet sich in der Tat nur zur Separatbühne für das Drama höheren Stils, in erster Linie für die Darstellung der Shakespeareschen Werke.

Wenn die Perfallsche Bühne ungeeignet war für Stücke, die ein intimes realistisches Zusammenspiel erfordern, so trug hierzu noch in besonderem Maße eine andre Neuerung bei: das halbkreisförmig in das Publikum vorgebaute Proscenium. Diese Einrichtung steht an sich in keinem notwendigen Zusammenhang mit dem Gedanken der Bühnenreform. Man könnte sich diese, mit ihrer Teilung des Bühnenraumes in Vorder- und Mittelbühne, in gleicher Weise, auch ohne das vorgebaute Proscenium vorstellen. Ein gewisser Zusammenhang besteht nur insofern, als auch die Einrichtung des Vorbaus in der Idee einigermaßen an die altenglische Bühnenform anzuknüpfen sucht. Das vorgebaute Proscenium erinnert insofern an das Shakespearesche Theater, als auch dies, zum Unterschied von der modernen Bühne, die dem Publkum nur von einer Seite einen Einblick in die Scene gewährt, in den Zuschauerraum selbst hineingebaut und von drei Seiten vom Publikum umgeben war.

Dieser Teil der Neuerung entsprang dem Bedürfnis, die Kunst des Schauspielers dem Gesicht und Ohr des Hörers näher zu bringen und dem gesprochenen Worte dadurch zu einer stärkeren und unmittelbareren Wirkung zu verhelfen. Was zu diesem Bedürfnisse Veranlassung gab, ist leicht zu erkennen: die großen räumlichen Verhältnisse des Münchener Hoftheaters, die für das rezitierende Schauspiel in hohem Grade ungünstig sind. Aber statt die Wurzel des Uebels in dem Krebsschaden der großen Schauspielhäuser zu erkennen und sich zu erinnern, daß man gerade in München in dem danebenliegenden Residenztheater ein wahres Musterhaus für rezitierendes Schauspiel besaß, machte man das ganze System für das vorhandene Uebel verantwortlich und suchte Abhilfe durch eine Neuerung von anfechtbarem Werte.

Denn durch das vorgebaute Proscenium wird der Schauspieler geradezu dazu angeleitet, direkt zum Publikum zu spielen und zu sprechen, eine direkte Beziehung zum Publikum zu suchen. Er wird in der verhängnisvollen Neigung unterstützt, aus dem Rahmen des Ensembles herauszutreten, für sich allein zu spielen und bloß seine eigene Persönlichkeit zur Geltung zu bringen.

Das vorgebaute Proscenium ist in dieser Beziehung der schlimmste Feind des höchsten Zieles aller Schauspielkunst, eines intimen und diskreten Zusammenspiels. Gegenüber der großen Gefahr, die diese Einrichtung in sich birgt, kommt der Vorteil, den die größere Annäherung des Schauspielers an das Publikum bietet, nicht in Betracht.

Eine weitere Gefahr für die dauernde Lebensfähigkeit der neuen Bühneneinrichtung lag darin, daß man sich, anstatt an dem einmal gewählten Systeme festzuhalten, im Laufe der Zeit zu einer Reihe von Neuerungen und Aenderungen verleiten ließ, die zu dem ursprünglichen Grundgedanken der neuen Bühne im Widerspruche standen. Gegen eine weiter schreitende Entwicklung der neuen Bühneneinrichtung wäre an sich gewiß nichts einzuwenden; nur durfte sie nicht mit Mitteln geschehen, die ein Hauptprinzip der Bühnenreform zu zerstören drohten oder sich wenigstens in einen gewissen Widerspruch damit setzten.

Eine derartige Aenderung war gleich zu Beginn die Einführung des sogenannten Laubrankenbogens. Er wurde über den stabilen Palastbau herabgelassen in allen Scenen, wo der Prospekt der Mittelbühne landschaftlichen Charakter trug, und bezweckte, den störenden Gegensatz zwischen der Dekoration der Vorderbühne und der Mittelbühne zu beseitigen. Er war also eine Konzession an das, was man als den malerischen Standpunkt in der scenischen Kunst bezeichnen kann. Aber es war eine Konzession, wodurch man den einmal eingenommenen prinzipiellen Standpunkt bis zu einem gewissen Grade aufgab. Ging man von dem an sich gewiß nicht schlechtweg zu verwerfenden Satze aus, daß die Andeutung der Scenerie durch den Prospekt der Mittelbühne dem Zuschauer zu genügen habe, so durfte man sich durch das Gezeter derer nicht beirren lassen, die sich nicht darüber beruhigen konnten, daß König Lear auf der Heide die wütenden Elemente anrief, während sich in Wirklichkeit doch der Palastbau über seinem Haupte wölbte. Man hätte diesen Ausstellungen gegenüber — selbstverständlich vom Standpunkt der Bühnenreform gesprochen! — getrost darauf verweisen können, daß auch auf der alten Bühne König Lear

in der Heidescene auf Holzdielen herumlaufe, statt, wie die Scenerie es erfordert, auf Sand und Heidegras, daß also auch hier die Phantasietätigkeit des Zuschauers in Mitleidenschaft gezogen sei.

Durch die Einführung des Laubrankenbogens ist der systematische Grundgedanke der neuen Bühneneinrichtung auch insofern verwischt, als der architektonische Bau, dessen unveränderte Stabilität einen integrierenden Teil des neuen Systems bildet, durch jenen Bogen verdeckt und dem Auge des Zuschauers entzogen wird. Der stabile Palastbau gibt der Vorderbühne den für das System unumgänglich notwendigen neutralen Charakter und bewirkt dadurch, daß man sich je nach dem Prospekt der Mittelbühne bald diesen, bald jenen Schauplatz unter dem vorderen Teil der Bühne denken kann. Wird der Palastbau aber durch eine andere Dekoration verdeckt, so geht die Einheit des Systems verloren.

Auch insofern war die Einführung des Laubrankenbogens verfehlt, als sie notwendig andere Konsequenzen nach sich zog. War das Prinzip einmal durchgedrungen, die Dekoration der Vorderbühne jeweils in Uebereinstimmung zu bringen mit dem Prospekt der Mittelbühne, so mußte auch in Fällen, wo der Hintergrund etwas anderes darstellte, als eine Landschaft oder einen Wald, der Palastbau durch einen entsprechenden Bogen gedeckt werden. Diesem Bedürfnis genügte die Direktion insoweit, als sie außer dem Laubrankenbogen noch einen Felsbogen einführte, für dementsprechende Dekorationen der Mittelbühne. Allein die natürliche Logik würde erfordern, daß auch da, wo der Prospekt der Mittelbühne eine Straße oder eine Bauernstube oder irgend ein Zimmer darstellt, das in einem andern Stil als dem des Palastbaus gehalten ist, die Architektur jeweils durch einen geeigneten Dekorationsbogen gedeckt wird. Das tat die Direktion wohlweislich nicht, denn sie erkannte sehr richtig, daß durch eine solche Einrichtung einer der bedeutendsten Vorteile der vereinfachten Bühne wieder aufgehoben worden wäre. So beging man durch den Laubrankenbogen eine Inkonsequenz gegen das System der neuen Bühne, blieb aber auf dem neu einge-

schlagenen Pfade auf halbem Wege stehn und machte sich dadurch einer neuen Inkonsequenz schuldig.

Eine ebenso anfechtbare Neuerung war die bei der Vorstellung des Götz erstmals verwendete Einrichtung, daß für viele Scenen des Stückes auch vor dem stabilen architektonischen Bau ein vollkommener Prospekt herabgelassen wurde. In diesen Fällen unterschied sich das Bühnenbild in keiner Weise von den Bildern, wie sie die Illusionsbühne bei Anwendung der sog. kurzen Bühne zu bieten pflegt. Vom Standpunkt der Bühnenreform aber beging man eine doppelte Inkonsequenz, indem nicht nur der Palastbau, sondern auch die ganze Mittelbühne, und damit das System der zweigeteilten Bühne dem Auge des Zuschauers entzogen und eine störende Ungleichartigkeit der scenischen Bilder hervorgerufen wurde. Man konnte der neuen Bühneneinrichtung in ihrer ursprünglichen Form, wie sie bei der Aufführung des Lear zuerst ins Leben trat, Einheitlichkeit und Klarheit des Systems nachrühmen; nach ihrem spätern Stande aber setzte sie sich aus einer Reihe heterogener Elemente zusammen, die kein einheitliches und systematisches Ganzes bildeten.

Trotz alledem: zweierlei hat die Münchener Bühnenreform gelehrt, was in seinem Werte nicht zu unterschätzen ist und was wohl geeignet wäre, fördernd auf das übrige Theater zu wirken. Das eine ist, daß die neue Bühneneinrichtung in überzeugendster Weise gezeigt hat, welch unschätzbaren Vorteil nicht nur die Vermeidung des Zwischenvorhangs und die Raschheit der Verwandlungen, sondern auch die möglichste Verkürzung der Aktpausen für die Wirkung des dramatischen Kunstwerks bietet. Das zweite ist der unleugbar richtige Grundgedanke, auf dem sich das System der Bühnenreform aufbaut: der Gedanke, daß alles im Theater auf einem stillschweigenden Kompromiß beruht, daß die scenische Kunst selbst bei der vollendetsten Technik niemals daran denken kann, ein vollkommenes Bild von Natur und Wirklichkeit zu geben, daß in allen Fällen von der Phantasie des Zuschauers die ergänzende Arbeit gefordert werden muß. Aus dieser Tatsache ergibt sich die Mahnung an die Bühnen, sich in stetem Bewußtsein der Grenzen ihres Kön-

nens der richtigen Maßhaltung in der scenischen und dekorativen Ausstattung zu befleißigen. —

Die neue Münchener Bühneneinrichtung hat, abgesehen von der durch sie erstrebten scenischen Reform des Theaters, noch eine andre Bedeutung, die im Gegensatz zu ihrer praktischen Seite auf literarischem Gebiete liegt.

Als wichtigste Errungenschaft der neuen Bühne wurde die Möglichkeit gepriesen, die klassischen Dramen, insbesondere die Stücke Shakespeares, ohne irgend welche Aenderung, wenn möglich auch ohne Kürzung, vor allem aber ohne Zuhilfenahme einer Bearbeitung oder Bühneneinrichtung dem Publikum vorzuführen. Mittels der scenischen Einrichtung der Reformbühne, die eine beliebige Zahl von Verwandlungen geräuschlos, ohne jede Unterbrechung und ohne jede Störung der Illusion durchzuführen vermag, ist es mit Leichtigkeit möglich, die verwandlungreichsten Stücke Shakespeares, ohne Aenderung und ohne die üblichen Zusammenlegungen, genau in der Scenenfolge des Originals zu spielen. Infolge der bedeutenden Zeitersparnis, die der Wegfall der Verwandlungspausen und die Abkürzung der Aktpausen mit sich bringt, ist es ferner möglich, von den mit Rücksicht auf die Zeitdauer der Vorstellung anderwärts eingeführten Strichen Abstand zu nehmen und die Stücke ohne jede Kürzung zu geben.

Die Vorteile, die die neue Bühne nach dieser Seite bietet, mußten in der Tat für einen intelligenten artistischen Leiter verlockend sein. So gingen denn König Lear, die beiden Teile von Heinrich dem Vierten, Heinrich der Fünfte, Was ihr wollt, Macbeth, Wintermärchen und Romeo und Julia unverändert und, von Kleinigkeiten abgesehen, unverkürzt über die Münchener Bühne; Shakespeare wurde, wie man mit besonderem Stolz betonte, in seiner originalen Größe und Reinheit dem Publikum vorgeführt.

Welche Stellung man auch einnehmen mochte in der Frage des Verhältnisses der Shakespeareschen Dramen zur modernen Bühne: kein einsichtiger Hörer konnte sich dem ernsten, einheitlichen, in seiner Art bedeutenden Eindruck entziehen, den die von

der Bühnenübung so sehr abweichende, unveränderte Vorführung jener Shakespeareschen Stücke in München hervorrief. Die Anerkennung für das Eigenartige und Verdienstvolle dieser Leistungen mußte sich steigern, wenn man sich in Erinnerung rief, in welcher Gestalt Shakespeares Meisterwerke in dem gewöhnlichen Theaterschlendrian fast durchweg über die Scene gezerrt werden. Nur relativ selten ist die Einrichtung, die das moderne Theater für Shakespearesche Stücke notwendig macht, eine einheitliche, mit Sorgfalt und Pietät vollzogene Arbeit aus der Feder eines literarisch gebildeten und zugleich bühnenpraktisch geschulten Mannes. Weit häufiger ist der Fall, daß der Aufführung eine sog. Regiearbeit zu Grunde liegt, wenn möglich ein Buch, das der betreffende Regisseur von seinem Vorgänger im Amte, dieser wieder von einem andern, übernommen hat und in das er nun seinerseits die ihm gut scheinenden Striche und Aenderungen durch Korrekturen, Ueberkleben u. s. w. einträgt. Daß dabei sehr häufig die nötige Sorgfalt, vor allem die für solche Arbeiten unentbehrliche künstlerische Einsicht und Bildung fehlt, ist eine unerfreuliche, aber nicht wegzuleugnende Tatsache. Da werden sehr häufig verschiedene Uebersetzungen kritiklos in einander gemengt; von einer gewissenhaften Textrevision ist keine Rede; da wird durchstrichen und wieder hergestellt, zusammengeklebt und wieder aufgerissen, gekleistert und geflickt, so daß die Lektüre eines solchen Regiebuches häufig Schwierigkeiten bereitet, die an das Entziffern eines Palimpsestes erinnern. Sehr oft ist auch der Darsteller der Hauptrolle bei solchen Einrichtungen beteiligt, oder es finden wenigstens seine separaten Wünsche von Seiten des Bearbeiters liebevolle Berücksichtigung. Da gilt als oberstes Prinzip, die eigene Rolle zur möglichsten Geltung zu bringen, gute Abgänge und Aktschlüsse herzustellen; was nicht dazu dient, die Wirkung der Hauptrolle zu erhöhen, wird unbarmherzig gestrichen, einerlei, ob Zusammenhang und Dichtung darunter leiden oder nicht; die Berücksichtigung des künstlerischen Ganzen bleibt in den meisten Fällen außer acht.

Wer die entstellenden Einrichtungen vor Augen hat, in denen gerade Meisterwerke wie Lear, Hamlet, Romeo und

Julia u. a. vielfach über die Scene schreiten, der mußte allerdings ein Gefühl der Erlösung und aufrichtigen Dankbarkeit empfinden, wenn er die pietätvollen Shakespeare-Vorstellungen der neueingerichteten Münchener Bühne genießen durfte. Hier trat das Shakespearesche Werk in seiner Gesamtheit vor Auge und Ohr des Zuschauers, hier konnte es unverstümmelt und bewahrt vor entstellenden Strichen seine gewaltige Wirkung auf den Hörer erproben. Hier kamen die sonst so schmerzlich vermißten Glosterscenen im vierten Akte des Lear, der Sprung von der Doverklippe u. a. zu ihrem Rechte; in Romeo und Julia vermißte man nicht, wie sonst beinahe überall, die schönen und wichtigen Auftritte an der Bahre der scheintoten Julia; in Macbeth kam der wundervolle scenische Bau des gewaltigen Dramas zur vollen Geltung. Dem Virtuosenhaften, dem bloß auf den Personenkultus Gerichteten, das für die Durchschnitts-Aufführungen des deutschen Theaters charakteristisch ist, war hier zum großen Vorteil des Ganzen der Zutritt verwehrt; hier fiel nicht bei allen guten Abgängen des König Lear, unter Tilgung der nachfolgenden, oft sehr wichtigen Reden, der gutwillige Vorhang, um diesem den Applaus nicht abzuschwächen; hier brauchte Malcolm im vierten Akte des Macbeth nicht auf seine prachtvollen Schlußworte zu verzichten, damit seinem Kollegen Macduff nicht der dankbare Aktschluß verdorben werde. Mit einem Wort: alles Streben war darauf gerichtet, das Shakespearesche Werk in seiner künstlerischen Gesamtheit, in seinem ganzen dichterischen und dramatischen Gehalt zu Gehör zu bringen; jede schwächliche Rücksicht auf die Selbstsucht und Eitelkeit des Darstellers, der meistens nur die Wirkung der eigenen Rolle zu bedenken pflegt, hatte zu verstummen und sich bedingungslos dem höheren Gesamtwillen zu beugen. Das war in hohem Grade verdienstvoll und bedeutet ein unverwelkliches Blatt in der Geschichte der Münchener Bühnenreform.

Die Verdienste, die sich die Münchener Bühne nach dieser Richtung erworben hat, werden nicht geschmälert durch die Frage, ob der Grundsatz, Shakespeares Dramen völlig unver-

ändert und unverkürzt auf der heutigen Bühne zu spielen, als richtig und unanfechtbar anzuerkennen ist.

Der Grundsatz, an Stelle der üblichen Bearbeitungen auf das unveränderte Original zurückzugreifen, wurde im Verlaufe der weiteren Entwicklung der Reformbühne von Shakespeare auch auf die einschlägigen Stücke der deutschen Klassiker übertragen. Der Blick fiel naturgemäß in erster Linie auf Götz von Berlichingen. Bot doch die neue Bühne hier die verlockende Möglichkeit, an Stelle der heute noch auf den meisten Bühnen üblichen Theaterbearbeitung von 1804, wieder auf die älteren Texte zurückzugreifen und die Fassungen von 1771 und 1773 für das heutige Theater zu verwerten.

Gegenüber so erfreulichen und verdienstlichen Taten, wie es die Aufführung des Götz und manche Shakespeare-Aufführung gewesen ist, bleibt es befremdlich, daß das Prinzip, von der Benutzung einer Bühnenbearbeitung Abstand zu nehmen und statt dessen jeweils das Original möglichst unverändert wiederzugeben, bei den Vorstellungen der neueingerichteten Bühne nicht einheitlich durchgeführt wurde. Aber auch hier machte man sich, ähnlich wie bei den scenisch-technischen Fragen, einer schwächlichen Inkonsequenz schuldig, die das Ansehen des Unternehmens notwendig schädigen mußte, weil sie die zielbewußte Klarheit seiner Tendenzen in verdächtigem Lichte erscheinen ließ.

Während man die meisten Shakespeareschen Stücke auf der neuen Bühne beinahe unverkürzt, unverändert und genau nach dem Originale spielte, ließ man die Lustspiele Viel Lärmen um Nichts und Der Widerspenstigen Zähmung in den veralteten Bühnenbearbeitungen von Holtei und Deinhardstein in Scene gehen. Diese Inkonsequenz erscheint um so auffallender, als es sich hier um Bearbeitungen handelte, die sich durch ihren zweifellosen Unwert von selbst einer ernsten Beurteilung entziehen. Wenn man die Pietät gegen das unveränderte Wort des Dichters zum obersten Grundsatz erhob, wie konnte man da eine Bearbeitung zulassen, die mit dem Texte so willkürlich verfährt, wie Holtei in Viel Lärmen um Nichts! Die

keinen Anstand nimmt, in Holzapfels charakteristische Reden platte Späße Holteischer Erfindung einzufügen und dem Stück eine längere Schlußrede Beatricens anzuflicken, die so hausbacken und gewöhnlich ist, daß sie selbst dem ungeübten Blick ihren dem Geiste Shakespearescher Poesie widerstreitenden Charakter verrät! Und wie konnte man gar die Widerspenstige in einer Bearbeitung vorführen, von deren Text ungefähr drei Viertel auf Rechnung des Bearbeiters und ein Viertel auf Rechnung des armen Dichters zu setzen ist! Einer Bearbeitung, deren Unwert nicht gemindert wird durch die beschämende Tatsache, daß sie auch heute noch auf dem größten Teile des deutschen Theaters ihre Herrschaft behauptet.

Solche Inkonsequenzen, die den Mangel eines festen und folgerichtig durchgeführten Prinzipes erkennen ließen, waren um so bedauerlicher, als sie das Ansehen der jungen Reformbewegung in den Augen aller ernsten Kunstfreunde schädigten.

Mit dem Scheiden Perfalls aus der leitenden Stelle am Münchener Hoftheater schien die von ihm ins Leben gerufene Bühneneinrichtung zunächst dem Untergange anheimzufallen. Sie ruhte unter seinem Nachfolger zwei volle Jahre, bis sie im Januar des Jahres 1895 unter dem offiziellen Namen der Shakespeare-Bühne von neuem ins Leben trat. Außerhalb Münchens wurde die neue Bühneneinrichtung bis jetzt nur in vereinzelten Fällen nachgeahmt.[7])

Und leider ist auch sonst von einem Einflusse, den die Münchener Reformbewegung auf die deutsche Bühne ausgeübt hätte, bis jetzt so gut wie nichts zu verspüren. Es wäre der schönste Segen, den die Münchener Shakespeare-Bühne verbreiten könnte, wenn die trefflichen Keime, die zweifellos in ihr verborgen liegen, für das deutsche Theater dadurch fruchtbringend würden, daß sie gegen den immer mehr überhand nehmenden Ausstattungslurus unsrer Bühne eine gesunde und kräftige Reaktion ins Leben riefen. Auch innerhalb des bestehenden Systems der historisch uns überlieferten Illusionsbühne wären vernünftige Reformen sehr wohl denkbar, wenn man sich nur zu einer gewissen Maßhaltung in der vielberufenen Echtheit der naturalisti-

schen Ausstattung entschließen wollte. Man kann dem Satze, den Genée schon 1887 in dem obenerwähnten Aufsatze niederschrieb, auch heute noch vollauf beistimmen: „Nachdem nun freilich die Entwicklung des Theaters zu unserer seit lange bestehenden und ebensowohl für unsere deutschen Klassiker als für die modernen Dramatiker maßgebenden Dekorationsbühne geführt hat, werden wir dieselbe so nehmen müssen, wie sie nun einmal ist. Aber man sollte endlich die Grenze erkennen, an der man angelangt ist."

Man sollte bei dem Maße der scenischen Ausstattung vor allem unterscheiden lernen, je nach dem Charakter und Stil des betreffenden Kunstwerks. Ist einem modernen Drama der naturalistischen Schule eine sich bis auf die kleinsten Einzelheiten erstreckende, peinlich naturalistische Ausstattung angemessen, so sollte man dem stilisierten und idealisierten Drama der klassischen Literatur auch eine dementsprechende stilisierte Ausstattung zuteil werden lassen. Vor allem müßte in dem Drama hohen Stiles, das viele Verwandlungen innerhalb des Aktes notwendig macht — in erster Linie also in dem monumentalen Drama Shakespeares —, die Frage nach dem Maß der scenischen Ausstattung, abgesehen von der durch das Werk an sich gebotenen Stilisierung, jeweils mit Rücksicht auf die Möglichkeit rascher offener Verwandlungen beantwortet werden. Die Ausstattung der Innenräume mit Möbeln könnte weit mehr, als es geschieht, auf das Notwendige beschränkt werden, ohne der Gefahr einer puritanischen Nüchternheit anheimzufallen. Die dichterische Stimmung einer Scene, auf deren Herausarbeitung die moderne Regie mit Recht den größten Wert legt, ist keineswegs durch den Prunk und die Echtheit der scenischen Ausstattung bedingt; sie kann durch die einfachste Dekoration, durch einen stimmungsvollen Hintergrund, oft in gleicher Weise hervorgerufen und unterstützt werden, wie durch den umständlichsten naturalistischen Aufbau des scenischen Bildes.

Leider hat das Ausstattungswesen unsrer Theater im letzten Jahrzehnt eine Entwicklung genommen, die eine allen Reformbestrebungen abholde, ja direkt feindselige Tendenz zeigt.

Der Prunk der äußeren Ausstattung, die Sucht nach einer möglichst naturalistischen Ausgestaltung des scenischen Bildes hat in geradezu überraschenden Dimensionen zugenommen. Die maßgebenden Berliner Bühnen, die leider auch den meisten übrigen deutschen Theatern als Vorbild dienen, wetteifern miteinander in dem Bestreben, dem klassischen Drama durch den Reichtum und die naturalistische Echtheit der dekorativen Ausstattung neue und nie dagewesene Reize zu verleihen. Es kann nicht geleugnet werden, daß auf diesem Gebiete nicht nur glänzende, sondern auch wirklich geschmackvolle, von echtem künstlerischem Empfinden getragene Leistungen von hohem Stimmungsreiz zu Tage treten. Das vermag indessen die Tatsache nicht aus der Welt zu schaffen, daß unsre dramatische Kunst mit diesen Bestrebungen einer immer größeren Gefahr der Veräußerlichung entgegengeht. Eine schwere Gefahr für die Entwicklung der Dekorationskunst liegt vor allem in der immer mehr überhand nehmenden Neigung, die gemalte Dekoration zum großen Teil durch die plastische Dekoration zu ersetzen. Man sucht nicht nur in Innenräumen die Wände, jede Tür, jedes Fenster, jede Nische dem Zuschauer in naturgetreuer Plastik vor Augen zu stellen, auch bei landschaftlichen Dekorationen, die nach dem Charakter der Bühnenkunst jeder plastischen Gestaltung auf das schärfste widerstreiten, tritt immer mehr das verkehrte Bestreben zu Tage, wenigstens den vorderen Teil der Bühne durch wirkliche Pflanzen, Sträucher und Bäume, durch kaschierte Felsen und Wurzelstücke u. a. plastisch zu gestalten. Gegen diesen Brauch, das völlig unkünstlerische Panoramenprinzip, das Malerei und Plastik in einer Art von kindlicher Spielerei miteinander zu verbinden sucht, auf die Bühnenkunst zu übertragen, kann im Interesse einer ernsten Kunstentwicklung nicht energisch genug protestiert werden. Das törichte Streben, ein landschaftliches Bild in möglichst naturgetreuer Verwirklichung auf die Bühne zu stellen, wird durch die Widersprüche, die sich gerade mit der scheinbar größeren Annäherung an die Natur immer mehr vergrößern, schließlich durch sich selbst ad absurdum geführt.

Es ist auf das Höchste zu bedauern, daß die gesunden und lebenskräftigen Gedanken, die vor fünfzehn Jahren zur Entstehung der Shakespeare-Bühne führten, ganz ohne Einfluß auf die Entwicklung der übrigen Theater geblieben sind. Durch die Erkenntnis dieser Tatsache werden die Verdienste der Münchener Bühnenreform selbst nicht geschmälert. Und hätte diese Reform auch nur das eine Verdienst, wertvollste Anregung und Belehrung in das Theatertreiben der Gegenwart gebracht zu haben, durch die zahlreichen Diskussionen und Streitschriften, die sie hervorrief, die Klärung einer Reihe der wichtigsten und bedeutendsten dramaturgischen Fragen gefördert zu haben: schon dies eine Verdienst müßte genügen, der Münchener Shakespeare-Bühne, auch wenn ihr keine Dauer in der Zukunft beschieden ist, in den Herzen aller Ernstgesinnten und in den Annalen der Theatergeschichte ein ehrendes Andenken zu sichern.

Shakespeare auf der modernen Bühne.

Heftiger als früher ist seit dem Bestehen der Münchener Shakespeare-Bühne der Kampf entbrannt um die Frage, wie Shakespeare auf der modernen Bühne zu spielen sei. Während die einen, im Einklang mit der bestehenden Bühnenübung, an dem Grundsatze festhalten, Shakespeares Dramen dem heutigen Theater technisch und scenisch anzupassen, erblicken die andern das ausschließliche Heil darin, die Stücke des Briten unverändert und unverkürzt auf einer eigens hierfür gebauten, sich an das Vorbild des altenglischen Theaters anlehnenden Bühne zu spielen.

Für eine richtige Beurteilung der beiden sich bekämpfenden Prinzipien ist es notwendig, sich das Bild der Bühne, für die Shakespeares Dramen bestimmt waren, in Erinnerung zu rufen. Die wichtigste Eigentümlichkeit der altenglischen Bühne war ihre Dreiteilung in Vorderbühne, Hinterbühne und Emporbühne. Die in Form eines länglichen Vierecks in den Zuschauerraum hineingebaute Vorderbühne, die aller Wahrscheinlichkeit nach für den weitaus größten Teil des Stückes in Verwendung war, entbehrte der Dekorationen; sie hatte einen gewissermaßen neutralen Charakter, und es war der Phantasie des Zuschauers überlassen, sich jeden Augenblick darunter den Schauplatz vorzustellen, der für den betreffenden Teil der Handlung paßte. Die Ortsangaben unsrer Shakespeare-Ausgaben stammen nicht von dem Dichter.

Sie sind für unsre Vorstellung von dem Elisabethanischen Theater irreführend; man sollte sich bei Betrachtung der Shakespeareschen Stücke fortwährend vor Augen halten, daß alle auf der Vorderbühne spielenden Scenen für keinen bestimmten, sondern für einen neutralen Schauplatz gedacht sind. Daraus er-

klärt sich vieles, was dem heutigen Leser an Shakespeares Stücken auffällig ist; daß beispielsweise manche Scenen, die in unsern Ausgaben die Ortsüberschrift Straße tragen, für den öffentlichen Charakter einer Straße wenig zu passen scheinen. Der Zuschauer jener Zeit empfand in diesem Falle keinen Widerspruch; denn er sah keine Straßendekoration vor sich, sondern einen neutralen Schauplatz, unter dem er sich jeden Augenblick etwas andres vorstellen konnte.

Die an die Vorderbühne sich anschließende Hinterbühne war im Gegensatz zu jener mit Dach versehen und durch einen auseinanderziehbaren Vorhang von der Vorderbühne getrennt. Sie wurde zumeist für solche Scenen verwendet, die im Innern des Hauses spielten, und demgemäß mit Teppichen und gemalten Versatzstücken ausgestattet: sie konnte mit einer Art von Dekorationen versehen werden. Hier war der Dichter also an eine bestimmte Oertlichkeit gebunden, im Gegensatz zu der neutral gehaltenen Vorderbühne. In Romeo und Julia beispielsweise diente die Hinterbühne für alle Scenen im Hause Capulets und im fünften Akte für das Grabgewölbe.

Ueber der Hinterbühne erhob sich ein zweites Stockwerk, eine Art von Emporbühne, mit Galerie oder Balkon. Auf dieser erhöhten Hinterbühne stand Julia, wenn sie in der Balkonscene der Nacht ihre Seufzer anvertraute, hier war in den spätern Akten Julias Schlafgemach, wo sie nach der Brautnacht den Gatten in die Verbannung entließ, wo sie nachher den Schlaftrunk zu sich nahm. Auf der erhöhten Hinterbühne saß der in einen Lord verwandelte Christoph Schlau, als er sich die Komödie von Der Widerspenstigen Zähmung vorspielen ließ; hier war in den Historien Mauer und Zinne gedacht, von wo herab die Belagerten mit den Angreifern verhandelten.

Der große Vorteil dieser Bühneneinrichtung bestand darin, daß ihre drei Bestandteile abwechselnd nacheinander, ja stellenweise auch nebeneinander verwendet werden konnten. Alois Brandl hat es wahrscheinlich gemacht[1]), daß beispielsweise in Romeo und Julia bei den Schlußscenen des vierten Aktes, jene drei Bühnenteile gleichzeitig in Verwendung waren. Während

sich auf der Emporbühne die Scenen in Julias Schlafgemach abspielten, sah man auf der ebenen Hinterbühne den alten Capulet die Vorbereitungen zu dem bevorstehenden Feste betreiben; als oben dann im folgenden die Klagen an dem Lager der scheintoten Julia ertönten, verdoppelte sich unten das Festgewühl, und auf der Vorderbühne erschienen die Musikanten, um die Braut mit Musik zu begrüßen.

Ist diese Annahme richtig, so wurden durch eine solche Anordnung des Spieles, durch das lebhafte Nebeneinander von gleichzeitigen Vorgängen, die seltsamen und tiefpoetischen Kontraste dieser Scenenreihe dem Zuschauer sehr wirksam vor Augen gebracht, wenngleich die Gefahr dabei nicht zu umgehen war, daß die Aufmerksamkeit des Hörers zerstreut und von der Hauptsache stellenweise abgelenkt wurde.

Weit wertvoller als die Möglichkeit eines solchen Nebeneinander war der andre Vorteil, den jene Bühneneinrichtung bot: ein rasches und ununterbrochenes Nacheinander der vorgeführten Scenen zu ermöglichen. Diese primitive Bühneneinrichtung mit Vorderbühne und den beiden Teilen der Hinterbühne, die beliebig wechseln konnten, ohne daß eine dekorative Veränderung und damit eine Unterbrechung notwendig wurde, ermöglichten dem Dichter, sich frei über Ort und Zeit hinwegzusetzen, nach Gutdünken große und kleine Scenen aneinanderzureihen und den Ort so häufig zu wechseln, als es seine freie Art des Komponierens ihm wünschenswert erscheinen ließ.

Völlig verschieden von dem einfachen theatralischen Gerüste der Elisabethanischen Zeit ist die moderne Bühne mit ihrem verwickelten scenischen und dekorativen Apparate. Sie hat sich historisch aus der romanischen Einheitsbühne des französischen Klassicismus entwickelt. In seinem steif-akademischen Regelzwang, in seiner irrigen und einseitigen Auffassung von den Einheiten des Aristoteles, hat dieser in dem französischen Drama der klassischen Zeit jeweils einen einheitlichen, unveränderlichen Schauplatz für das ganze Stück gefordert. Durch die dekorative Ausstattung erhielt dieser Schauplatz, im Gegensatze zur altenglischen Bühne, den Charakter einer bestimmten Oert-

lichkeit. Aus diesem Prinzip ergab sich die Folgerung, daß, sobald der Schauplatz wechselte, auch die Bühne ein andres Aussehen annehmen mußte. Es ergab sich gebieterisch die Forderung der scenischen Illusion. Die moderne Bühne entwickelte sich zu einer Illusionsbühne, wo die verschiedenen Künste zusammen zu wirken haben, den Schauplatz jeder einzelnen Scene dem Zuschauer möglichst täuschend vor Augen zu führen.

Noch auf einen andern Punkt erstrecken sich die unterscheidenden Merkmale der altenglischen und der modernen Bühne. Die Vorderbühne Shakespeares war mitten in den Zuschauerraum hineingebaut, an drei Seiten diesem zugänglich. Sie berührte sich hierin prinzipiell mit der antiken Bühne Griechenlands, wo die kreisförmig in den Zuschauerraum hineingebaute Orchestra nicht allein der Standpunkt des Chores, sondern auch der des Schauspielers gewesen ist. Auf der antiken also, wie auf der altenglischen Bühne, stand der Schauspieler gewissermaßen mitten im Publikum. Die Schauspielkunst sah sich darauf angewiesen, eine Art direkter Beziehung zum Publikum zu suchen; sie verzichtete auf die von der modernen Kunst erstrebte Täuschung, eine selbständige, für sich abgeschlossene Welt zu repräsentieren; der Zuschauer konnte und sollte nie vergessen, daß der Schauspieler seinetwegen Theater spielte.

Im Gegensatz hierzu ist die moderne Bühne, die sich in ihrer äußern Form aus dem italienisch-französischen Opernhaus entwickelt hat, nur an einer Seite gegen den Zuschauerraum offen, von diesem durch den Vorhang und die Kluft des Orchesters getrennt, schon dadurch als der Boden einer der Wirklichkeit fergerückten, idealen Welt gekennzeichnet. Darauf beruht das Grundprinzip des modernen Dramas und der modernen Schauspielkunst, die von der Voraussetzung ausgeht, daß, wie Scherer treffend sagt, „die Leute, die da spielen, unter sich sind, und daß nur ein guter Gott den Vorhang weggezogen hat, damit das Publikum zusehen kann.“ Es ist das Prinzip der Intimität, das der modernen Schauspielkunst eigentümlich ist.

Es ist wohl einleuchtend, daß die unmittelbare Uebertra-

gung des unveränderten Shakespeareschen Dramas auf die moderne Illusionsbühne vielfachen Schwierigkeiten zu begegnen hätte. Das zerrissene scenische Gefüge des Shakespeareschen Stückes, mit seinem häufigen Wechsel des Schauplatzes, mit der Unterbrechung langer Scenen durch kurze Zwischenscenen, die oft nur wenige Verse umfassen, konnte wohl auf dem altenglischen Bühnengerüst ohne Unterbrechung und ohne Störung der Illusion vorgeführt werden, nicht aber auf der modernen Illusionsbühne. Alle Scenen, die bei Shakespeare für die neutrale Vorderbühne bestimmt waren, müßten bei uns einen bestimmten Schauplatz, einen bestimmten dekorativen Hintergrund erhalten. Die Fülle der sich hierdurch ergebenden dekorativen Bilder und der hierfür notwendigen Verwandlungen würde zur Folge haben, daß bei Anwendung des Zwischenvorhangs ein Stück oft in zwanzig bis dreißig Abteilungen zerrissen würde, was in Verbindung mit den dadurch bedingten Pausen das künstlerische Genießen geradezu vernichtete.

Die moderne Bühne sieht sich bei der Aufführung Shakespeares demgemäß vor die Alternative gestellt: entweder die Stücke des Dichters durch entsprechende Aenderungen ihren veränderten Verhältnissen anzupassen, oder aber, um die Stücke unverändert geben zu können, eine eigene, dem altenglischen Theater nachgebildete Bühnenform zu verwenden. Der erste Weg wurde beinahe ausnahmslos beschritten, seit den ersten Zeiten, in denen man Shakespeares Dramen für die deutsche Bühne zu erobern begann. Die Bearbeitung der Shakespeareschen Dramen für die deutsche Bühne hat die verschiedensten Stadien zurückgelegt. Der große Schröder machte Shakespeares gewaltige Dichtersprache seinen Zeitgenossen dadurch mundgerecht, daß er sie in die platteste Prosa herabdrückte. Er suchte die Meisterwerke des Dichters seinem an weichliche Rührung gewöhnten Publikum dadurch näher zu bringen, daß er den tragischen Ausgang milderte und Hamlet, Cordelia, Othello am Leben erhielt. Obgleich das Verständnis für die Kunst des Dichters, vor allem durch das Erscheinen des Schlegel-Tieckschen Uebersetzungswerkes, sehr bald mächtig gefördert wurde, haben

sich die Spuren solcher Verballhornungen bis tief in unser Jahrhundert herein auf der Bühne erhalten, selbst in den Bearbeitungen eines so feinsinnigen Bühnenleiters, wie es Josef Schreyvogel an der Wiener Hofburg gewesen ist. Noch heute hat die Bearbeitungsfrage keine völlig befriedigende und einheitliche Lösung gefunden, wenn man sich gleich an allen bessern Bühnen dahin geeinigt hat, im allgemeinen an Shakespeares Stücken nur solche Aenderungen zu treffen, die aus technischen und scenischen Gründen notwendig sind.

Den zweiten Weg versuchte man theoretisch schon einmal in der Zeit der Romantiker einzuschlagen. Diese Bestrebungen, die von Tieck und Immermann ausgingen, sind ohne merklichen Einfluß auf die Bühnenpflege der Shakespeareschen Dramen in Deutschland geblieben. Erst der neusten Zeit blieb es vorbehalten, die Gedanken der Romantiker mit der neueingerichteten Münchener Bühne in Wirklichkeit umzusetzen. Durch die Geschwindigkeit, womit die Reformbühne eine beliebige Zahl von Ortsveränderungen zu vollziehen vermag, schafft sie die Möglichkeit, Shakespeares Stücke genau nach der Fassung des Originales vorzuführen, ohne die Aenderungen, die die moderne Illusionsbühne notwendig macht.

Die Anschauung, daß in der Aufführung des unveränderten Shakespeare das einzige Heil zu erblicken sei, geht von der stillschweigenden Voraussetzung aus, daß jede Abänderung an der Scenenordnung des Originals die Dichtung schädige, und daß die Vorzüge und Schönheiten, die wir an Shakespeares Dramen bewundern, zum Teil in dem äußern scenischen Bau seiner Stücke zu erkennen seien.

Shakespeares Technik erklärt sich in erster Linie aus der Beschaffenheit seiner Bühne. Diese Bühne erlaubte dem Dichter, unbekümmert um den Wechsel des Ortes, Scene an Scene zu reihen und die Vorgänge in einer vielfach mehr epischen, als dramatischen Weise zu ordnen, in engem Anschluß an den Bericht seiner Quelle, der Chronik oder der Novelle, die ihm als Vorlage diente. Die faktische Folge der Ereignisse, wie sie sich der Quelle gemäß nacheinander abspielen, ist in vielen Fällen

das einzige erkennbare Prinzip, nach dem die Reihenfolge der Scenen geordnet ist[2]). Da beinahe in allen Shakespeareschen Werken neben der Haupthandlung eine oder mehrere Nebenhandlungen herlaufen, die sich mit jener mehr oder minder organisch zu einem künstlerischen Ganzen verbinden, so sehen wir den Dichter in seiner Komposition sehr vielfach das deutlich erkennbare Prinzip verfolgen, an solchen Stellen, wo die Handlung zwischen zwei Scenen einen Sprung macht, diesen Zwischenraum durch Einfügung einer Scene aus einer andern Personengruppe zu decken. So bittet Bassanio in der ersten Scene des Kaufmanns von Venedig seinen Freund Antonio, ihm zu seiner beabsichtigten Werbung um Porzia ein Darlehen zu verschaffen. Die Scene schließt, indem Antonio den Freund bittet, sich nach einem Manne umzusehen, der ihm die Summe vorstrecken kann. Zwischen dieser Scene und der nächsten, die die Handlung weiterführt, der Scene, wo Bassanio den Juden Shylock gefunden hat, ist ein kleiner Zeitraum gedacht. Diesen überbrückt der Dichter durch Einfügung des ersten Gespräches zwischen Porzia und Nerissa, das die Belmontscenen exponiert, die Handlung selbst aber nicht weiter führt und an sich ebenso gut an andrer Stelle, etwa vor dem ersten Auftritt Marokkos, stehen könnte. In gleicher Weise wird in demselben Stück der zeitliche Zwischenraum, der zwischen der sechsten und achten Scene des zweiten Aktes — der Entführung Jesikas und dem Gespräche Solanios und Salarinos über den Eindruck dieses Ereignisses auf Shylock — zu denken ist, durch Einfügung einer Scene aus der Nebenhandlung, der Werbung Marokkos, überbrückt.

Dasselbe Verfahren läßt sich sehr häufig in der Technik der Shakespeareschen Dramen beobachten. Auf die Reihenfolge der Scenen hat ferner ein bühnentechnischer Umstand Einfluß geübt. Alois Brandl hat darauf hingewiesen, daß dem Dichter die technische Beschaffenheit seines Theaters nicht gestattete, zwei Scenen auf der Hinterbühne, die eine verschiedene Dekoration erforderten, unmittelbar aufeinander folgen zu lassen; er mußte stets wenigstens eine Scene auf der Vorderbühne da-

zwischenlegen, damit während dessen hinter dem Vorhang die Versatzstücke geändert werden konnten.

So wurde im Kaufmann von Venedig die vierte Scene des dritten Aktes — Belmont, Zimmer in Porzias Hause — wie alle Belmontscenen auf der Hinterbühne gespielt: Porzia verkündigt Nerissa den Plan, ihrem Gatten in Männerkleidern nach Venedig zu folgen. Die nächste Scene, die die Handlung weiterführt, ist die große Gerichtsscene. Für diese, die einen umständlichen scenischen Aufbau verlangte, wurde ebenfalls die Hinterbühne verwendet; diese mußte also aus dem Zimmer Porzias in den Gerichtssaal umgebaut werden. Um hierfür Zeit zu gewinnen, schob der Dichter zwischen beide Scenen einen Auftritt auf der Vorderbühne ein, ein burleskes Gespräch zwischen Lancelot und Jessica, sowie Lorenzo und Jessica (III, 5), eine Scene, die keiner künstlerischen Notwendigkeit entspringt, da sie weder zur Fortführung der Handlung, noch zur Charakterisierung der Personen etwas wesentliches beiträgt. Daß diese Scene, das Gespräch zwischen Lancelot und Jessica, nach der Akteinteilung unsrer Ausgaben den Schluß des dritten Aktes bildet, ist unwesentlich; denn der Akteinschnitt hatte auf der altenglischen Bühne nicht dieselbe Bedeutung wie auf dem modernen Theater. Shakespeares Stücke wurden aller Wahrscheinlichkeit nach möglichst ohne Pausen gespielt. Zum Umbau der Hinterbühne konnte also nicht, wie auf dem heutigen Theater, die Aktpause verwendet werden; hierfür diente vielmehr eine auf der Vorderbühne gespielte Zwischenscene.

Demselben Zweck diente die Scene des Poeten Cinna in Julius Caesar. Nach der großen Forumscene mußte die Hinterbühne in das Gemach im Hause des Antonius verwandelt werden, für die Scene, die den vierten Akt des Stückes eröffnet. Um den Umbau zu ermöglichen, schob der Dichter eine Scene für die Vorderbühne ein: den Auftritt, wo Cinna der Poet von den wütenden Bürgern zerrissen wird, nur weil er denselben Namen trägt, wie Cinna der Verschworene — eine prächtige und höchst charakteristische Episode, die aber an sich für den Fortgang des Stückes entbehrlich ist.

In Cymbelin mußte sich die Hinterbühne aus dem Gemache des Palastes, wo Imogen den Jachimo empfängt, für die nächste die Handlung weiterführende Scene in Imogens Schlafgemach verwandeln. Während dieser Verwandlung wurde auf der Vorderbühne die burleske Scene zwischen Cloten und den beiden Edelleuten gespielt (II, 1), eine Scene, die an dieser Stelle keineswegs notwendig wäre, da sie weder die Handlung weiterspinnt, noch zu dem Bilde des dem Publikum bereits bekannten Prinzen Cloten einen neuen Zug beibringt.

Diese Beispiele ließen sich häufen. Genug: es zeigt sich, daß Shakespeare in Komposition und Technik durch die eigentümliche scenische Beschaffenheit seiner Bühne beeinflußt wurde. Eine ganze Reihe von Scenen dankt ihr Dasein nicht einem künstlerischen Bedürfnis, sondern lediglich einem äußern technischen Umstande, der sich aus dem primitiven Bühnengerüste jener Zeit ergab.

Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß solche Scenen nicht auch in vielen Fällen einem künstlerischen Zwecke dienten. Sehr häufig traf es sich, daß das praktische Bühnenbedürfnis mit den künstlerischen Intentionen des Dichters Hand in Hand ging. Aber auch da, wo sich ein solches Zusammengehen des Dramatikers mit dem Theaterpraktiker nicht von selbst ergab, hat die Kunst des Dichters vielfach in bewundernswerter Weise die Not in eine Tugend zu verwandeln gewußt und die durch die Bühnenpraxis gebotenen Zwischenscenen, sei es nun durch neue Streiflichter, die auf die Charakteristik der Personen fallen, sei es durch poetisch wirkende Gegensätze, dem künstlerischen Zwecke dienstbar gemacht. Durch die glückliche Kontrastierung der Scenen entstehen oftmals Schönheiten hervorragender Art. So in dem vierten Akt von Romeo: als Julia den Entschluß ihrer Eltern, sie mit dem Grafen Paris zu vermählen, erfahren hat, eilt sie in ihrer Herzensnot zu Bruder Lorenzos Zelle, wo sie den Rettung und Verderben bringenden Schlaftrunk in Empfang nimmt. In wirksamem Kontraste zu dem unheilschwangeren Ernste dieser Scene folgt der Auftritt in Capulets Hause, wo der alte Capulet, durch die doppelsinnige Antwort seiner

Tochter beschwichtigt, in rosiger Festlaune die Vorbereitungen zu der bevorstehenden Hochzeit betreibt. An die fröhlichen Schlußworte des polternden Alten:

> Gut, ich will selber gehn
> Zum Grafen Paris, um ihn anzutreiben
> Auf morgen früh: mein Herz ist mächtig leicht,
> Seit dies verkehrte Mädchen sich besonnen

— an diesen heitern Schlußakkord reihen sich die düstern Töne von Julias Monolog, die einsam in ihrem Schlafgemach mit Lorenzos Trank die Schauer des Todes in ihre Seele trinkt. Wiederum folgt, in wirkungsvollem Gegensatz, die humoristisch angehauchte Scene, wo Capulet und die Amme in emsigem Eifer die Rüstungen zu dem Feste betreiben. Und mitten aus dem Festjubel sieht sich der Zuschauer wieder in Julias Schlafgemach versetzt. Als die Amme die Schlafende wecken will, findet sie diese in kalter Totenstarre; anstatt Festesjubel — Totenklagen. Dem Bräutigam, der die Braut zu holen gedenkt, muß Capulet die Worte entgegenrufen:

> O Sohn! Die Nacht vor deiner Hochzeit buhlte
> Der Tod mit deiner Braut.

Und während die Trauerklagen an der Bahre verklingen, ziehen die Musikanten auf und wechseln heitere Scherzworte an der Stätte des Todes.

Diese Scenenreihe bietet in ihren Kontrasten eine solche Fülle eigenartigen dichterischen Reizes, daß ihr gegenüber der Wunsch vollkommen berechtigt ist, bei der Aufführung die unveränderte Reihenfolge gewahrt zu sehen.

So zeigt auch der fünfte Akt des Macbeth eine äußerst kunstvolle und bewundernswerte scenische Gliederung. Die fünf ersten Scenen des Aktes führen uns abwechselnd nach Dunsinan und in das Lager der Rebellen. Nachdem uns die erste einleitende Scene zu Dunsinan mit dem Ausbruch des Krieges bekannt gemacht und uns das unheimliche Bild der wahnsinnigen Lady gezeigt hat, kommen wir in der zweiten Scene in das Lager der rebellischen schottischen Barone, die im Begriffe sind,

sich mit Malcolms heranziehender Kriegsmacht zu vereinigen. Die Scene schließt mit den Worten des Lenor:

So geh' der Zug nach Birnam.

Die folgende dritte Scene zu Dunsinan beginnt mit Macbeths Rede:

Bringt keine Nachricht mehr! Laßt alle fliehn;
Bis Birnams Wald anrückt auf Dunsinan,
Ist Furcht mir nichts.

Macbeth ist erschüttert durch die Kunde von dem Abfall der Barone, dessen Zeugen wir soeben gewesen sind; innerlich schon gebrochen, klammert er sich krampfhaft an die Verheißung der Hexen; die Erinnerung an diese Verheißung, die ihm Sieg zusichert, bis Birnams Wald sich bewege, ist die Stütze, die ihn aufrecht hält. Da wir als uneingeweihte Zuschauer noch nicht wissen, wie jenes trügerische Zauberwort sich erfüllen soll, sind wir geneigt, Macbeths Glauben zu teilen; wir haben noch nicht aufgehört, für ihn zu hoffen. Nur die aus der vorigen Scene in unserm Ohre haftende Erwähnung von Birnams Wald, als des von den Rebellen geplanten Punktes der Vereinigung mit Malcolm, läßt die unheimliche Ahnung von einem geheimnisvollen Zusammenhang der Dinge in uns aufdämmern. Daß diese Ahnung nicht irre führt, zeigt die folgende vierte Scene. Wir erfahren die Kriegslist Malcolms mit den abgehauenen Zweigen, und mit einem male sind unsre Augen über den trügerischen Doppelsinn der Zaubersprüche geöffnet. Unsre Hoffnung für Macbeth sinkt dahin. Wir werden in der fünften Scene zu Dunsinan Zeuge, wie Schlag auf Schlag über Macbeth hereinbricht: der Tod der Gattin, die Meldung von dem Nahen des Waldes.

Der Aufbau dieser Scenen, die Art, wie der Dichter durch ihre Reihenfolge den Zuschauer Furcht und Hoffnung für seinen Helden teilen läßt, die dramatische Steigerung des Aktes: das alles ist von hoher künstlerischer Vollendung und uneingeschränkter Bewunderung wert.

Eine Zusammenlegung dieser Scenen, wie sie zur Vermeidung allzu häufiger Verwandlungen in unsern Bühnenbearbei-

tungen vielfach vorgenommen wird, beeinträchtigt die dichterische Feinheit dieser Entwicklung. Wenn bei Schiller beispielsweise die zweite und vierte Scene zusammengezogen sind und darauf eine Verschmelzung der dritten und fünften Scene folgt, so hat dies den Nachteil, daß in der Scene, wo Macbeth noch alle seine Hoffnung auf die Verheißung der Hexen mit Birnams Walde setzt, der Zuschauer bereits von Malcolms Kriegslist unterrichtet ist, also die Nichtigkeit von Macbeths Hoffnung durchschaut. Das widerstreitet den dichterischen Intentionen des Originals.

Diesen Fällen gegenüber stehen viele andre, wo es einer ungekünstelten, naiven Anschauung unmöglich ist, in der technischen Anordnung der Scenen bestimmte künstlerische Absichten des Dichters zu entdecken. Nur eine sich vom Boden der Wirklichkeit völlig entfernende Shakespeare-Aesthetik hat es fertig gebracht, in dem scenischen Bau vielfach Schönheiten zu erkennen, in viele Scenen künstlerische Absichten und tiefsinnige Gedankenverbindungen hinein zu geheimnissen, die sich aus einer unbefangenen Betrachtung des Kunstwerks wohl selten ergeben werden.[3])

Die scenische Technik Shakespeares ist in erster Linie aus dem primitiven Bühnengerüst seiner Zeit zu erklären. Wenngleich dieses Gerüst dem Dramatiker manche nicht zu unterschätzende Vorteile bot, so ist es doch verkehrt, in dem durch Aeußerlichkeiten bedingten scenischen Bau der Shakespeareschen Stücke etwas Unantastbares erblicken zu wollen. Es liegt deshalb für die moderne Bühne keine Notwendigkeit vor, sich sklavisch an den äußern scenischen Bau der Stücke zu binden. Es erwächst ihr vielmehr die Verpflichtung, sich bei den Veränderungen, die sie bei der Aufführung Shakespeares auf der modernen Illusionsbühne vornehmen muß, in jedem einzelnen Falle die Frage vorzulegen, ob die Intentionen des Dichters durch solche Veränderungen gefährdet werden, oder nicht. Ist diese Frage zu bejahen, so hat der moderne Bearbeiter jede Veränderung auf das behutsamste zu überlegen und sorgsam alle Für und Wider abzuwägen. Auf alle Fälle hat die praktische

Rücksicht auf die Ersparung einer Verwandlung zurückzutreten, sobald höhere ästhetische Rücksichten in der Wagschale liegen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß in dieser Beziehung auf unsern Theatern sehr viel gesündigt wird. Wenn man in Romeo und Julia die Lorenzoscenen des zweiten Aktes zur Ersparung einer Verwandlung auf einen öffentlichen Platz verlegt, der an der einen Seite an das Klostergebäude grenzt, denselben öffentlichen Platz, wo sich die Händel Mercutios und Romeos mit Tybalt zutragen, so wird die eigentümliche Stimmung der Klosterscenen, die unbedingt den friedlichen und intimen Hintergrund eines abgeschlossenen Klostergartens oder der Klosterzelle verlangen, zu Grunde gerichtet.

In vielen Fällen sieht sich die moderne Bühne hierbei vor eine schwere Aufgabe gestellt. So bei den vorhin erwähnten Scenen aus dem vierten Akte von Romeo und Julia. Verschmäht sie die leider noch heute auf den meisten Theatern übliche Barbarei, in Anlehnung an die Goethesche Tradition, die Scenen des vierten Aktes in sinnwidriger Weise auf einen Schauplatz zusammenzulegen und die wundervollen Auftritte, die auf Julias Schlaftrunk-Monolog folgen, zu streichen, so hat sie mit der Bewältigung der Schwierigkeiten zu kämpfen, die die häufigen Verwandlungen dieses Aktes der umständlichen Technik des heutigen Theaters bereiten.

Hier treten gegenüber der modernen Illusionsbühne die Vorteile der Münchener Shakespeare-Bühne in helles Licht. Mühelos bewältigt sie die Aufgabe, jene Scenenreihe unverändert an den Augen des Zuschauers vorüberzuführen, ohne den eigenartigen dichterischen Reiz dieser bunt wechselnden Scenen zu schmälern.

Auch eine andre, bis dahin nur flüchtig berührte Eigentümlichkeit des altenglischen Bühnengerüstes, nämlich der Mangel eines die ganze Bühne verschließenden Vorhangs, hat seine charakteristischen Spuren in dem Shakespeareschen Drama hinterlassen. Dieser Mangel nötigte den Dichter, alle auf der Vorderbühne spielenden Scenen derart einzurichten, daß zu Beginn der Scene die Personen auf die Bühne traten und sich

zum Schlusse wieder entfernten. All dies Kommen und Gehen der Personen bedurfte der Begründung. So finden sich bei Shakespeare eine ganze Menge von Stellen, die nur dem Zwecke dienen, den Auftritt oder Abgang der Personen zu motivieren. Ein Beispiel für viele: in der vierten Scene des ersten Aktes von Cymbelin schließt das Gespräch zwischen Pisanio und Imogen, die sich durch diesen von ihres Gatten Abreise berichten läßt, damit, daß eine Hofdame auftritt:

Hofdame. Prinzessin,
Die Königin verlangt nach Eurer Hoheit.

Imogen (zu Pisanio). Besorgt, was ich Euch auftrug. Ich will gehn,
Der Königin aufzuwarten.

Pisanio. Ja, Prinzessin. (Sie gehen ab).

Keine spätere Stelle des Stückes nimmt auf diese Berufung der Imogen vor die Königin Bezug, sie hängt in der Luft. Auch von dem an Pisanio gerichteten Auftrag weiß der Zuschauer nichts. Die Stelle dient dem Dichter nur dazu, Pisanio und Imogen von der Bühne zu entfernen. Dies Beispiel ist insofern charakteristisch, als es zeigt, wie sorglos der Dichter in solchen Fällen zu verfahren pflegte. Sobald der Zuschauer hört, daß Imogen vor die sie mit Haß verfolgende Königin gerufen wird, wünscht er auch zu erfahren, was der Grund dieser Berufung, was Inhalt und Zweck der Unterredung gewesen sei. Allein das kümmert den Dichter wenig; die Abberufung ist nur ein Notbehelf, der einem augenblicklichen bühnentechnischen Bedürfnis dient.

In gleicher Weise verhält es sich mit einer ganzen Reihe von Stellen in den zahlreichen Sterbescenen des Shakespeareschen Dramas, wo die Bühneneinrichtung es notwendig machte, daß die Leiche vor den Augen des Zuschauers von der Bühne entfernt wurde. Daraus erklärt sich das namentlich am Schluß der Tragödien in mannigfachen Variationen wiederkehrende: „Nehmt auf die Leiche!“ Wo eine diesbezügliche Weisung im Texte fehlt, wie beispielsweise am Schluß des Othello, ist deutlich zu ersehen, daß Othello und Desdemona

auf der Hinterbühne starben, auf dem hier errichteten Ruhelager Desdemonas, das durch den Vorhang den Augen des Zuschauers entzogen werden konnte. In einzelnen Fällen geht der Dichter dem mißlichen Wegtragen der Leichen dadurch aus dem Wege, daß er den Sterbenden unmittelbar vor seinem Tode in ein andres Zimmer führen läßt, so bei dem Tode König Eduards des Vierten und König Heinrichs des Vierten.

Sehr bezeichnend für den Einfluß, den die technische Einrichtung der Shakespeareschen Bühne auf viele Züge seiner Dichtung ausübte, ist namentlich die Sterbescene in Heinrich dem Vierten (2. Teil, IV, 4). Der zweimalige Wechsel des Zimmers, den der Sterbende hier veranlaßt, und dem vom dichterischen Standpunkt aus jede Motivierung zu fehlen scheint, erklärt sich nur, wenn man sich die besondern scenischen Bedingungen des altenglischen Theaters und die Art der Darstellung dieser Scene vergegenwärtigt[4]). Die Scene begann, nachdem sich die vorangehende Falstaffscene auf der Vorderbühne abgespielt hatte, auf der hinter dem Mittelvorhang mittlerweile zum Zimmer des Königs hergerichteten Hinterbühne. Hier empfing dieser die Botschaften Westmorelands und Harcourts, die ihn so erregen, daß er in Ohnmacht fällt. Als er sich wieder erholt hat, äußert er den Wunsch, in ein andres Zimmer gebracht zu werden. Der König wurde nun auf die Vorderbühne getragen und hier wahrscheinlich auf einem Ruhebett niedergelegt. Der Grund des Zimmerwechsels ist klar: die scenische Anordnung, die der folgende Auftritt verlangte, vielleicht auch der Wunsch, die tiefergreifende folgende Scene den Zuschauern näher zu rücken, machten es wünschenswert, daß diese Scene auf die Vorderbühne verlegt werde.

Am Schluß der Scene, unmittelbar vor seinem Tode, fragt der König:

> Kommt irgend ein besondrer Name zu
> Dem Zimmer, wo ich erst in Ohnmacht fiel!

Auf Warwicks Entgegnung, daß es Jerusalem heiße, erinnert er sich einer alten Prophezeiung, die ihm verhieß, er werde in Jerusalem sterben; um diese Prophezeiung zu erfüllen,

läßt er sich nach dem Zimmer Jerusalem, also nach der Hinterbühne, zurückbringen:

> Doch bringt mich zu der Kammer, dort zu ruhn:
> In dem Jerusalem stirbt Heinrich nun.

Da die Scene nicht mit einer Gruppe schließen konnte, mußte die Vorderbühne geräumt werden; der Sterbende mußte auf die Hinterbühne gebracht werden, wo sich dann der Vorhang zwischen Vorderbühne und Hinterbühne hinter ihm schließen konnte. Auch dieser zweite Wechsel des Zimmers ist lediglich durch einen bühnentechnischen Grund veranlaßt.

Sehr interessant und belehrend ist der Vergleich dieser Scene mit der Quelle Shakespeares, dem Bericht der Holinshedschen Chronik. Diese erzählt, nachdem sie die letzte Unterredung des Königs mit seinem Sohne und seinen Tod in einem Zimmer der Westminster-Abtei, namens Jerusalem, berichtet hat: „Wir lesen, daß diese Krankheit ihn befiel, als er am Altar des heiligen Eduard sein Gebet verrichtete; seine Leute brachten ihn, um schnelle Hilfe zu schaffen, in das nächstbereitete Zimmer, welches dem Abt von Westminster gehörte, wo sie ihn auf ein Lager am Feuer niederlegten und alle Mittel aufboten, ihn wieder ins Leben zu bringen; als er wieder zu sich kam und sich an einem fremden Ort sah, fragte er, ob das Zimmer einen besonderen Namen habe, und erhielt die Antwort, es heiße Jerusalem. Dann, sagte der König, sei Lob und Preis dem Vater im Himmel; denn nun weiß ich, daß ich hier in diesem Zimmer sterben werde; so ist mir's prophezeit worden, daß ich in Jerusalem aus diesem Leben scheiden soll."

Man erkennt, daß Shakespeare allerdings den Gedanken von einem Wechsel des Zimmers der Quelle entnahm, das Motiv selbst aber frei umgestaltete. Denn von einem zweiten Wechsel des Zimmers unmittelbar vor dem Tode des Königs ist bei Holinshed keine Rede. Vor allem aber zeigt der Vergleich mit dessen Bericht in sehr charakteristischer Weise, wie die scenische Einrichtung des Theaters den Dichter zu einer Abweichung von der Quelle zwang, die die Scene nachteilig beeinflußte. Denn in der Chronik erscheint es ganz natürlich, daß der König, der

aus einer Ohnmacht erwacht und sich in einem unbekannten Zimmer sieht, sich nach dessen Namen erkundigt. Bei Shakespeare dagegen ist es völlig unmotiviert, wenn Heinrich mit einem male, nachdem Gespräche über ganz andre Dinge vorangegangen sind, die unvermutete Frage tut: „Kommt irgend ein besondrer Name zu dem Zimmer, wo ich erst in Ohnmacht fiel?" Wie kommt der König dazu, mit einem male nach einem Zimmer zu fragen, in dem er sich gar nicht mehr aufhält? Man merkt die Absicht des Dichters, der den König um jeden Preis von der Bühne schaffen muß, und empfindet mit Unbehagen das Gekünstelte der Erfindung.

Dasselbe gilt von dem ersten Wechsel des Zimmers. In der Quelle, wo der König beim Gebet „am Altar des heiligen Eduard" von der Krankheit befallen wird, ist es durchaus natürlich, daß man ihn, um ihm rasche Hilfe zu schaffen, in das nächstbereitete Zimmer bringt. Wenn er dagegen bei Shakespeare, wo er sich ja bereits in einem Zimmer des Palastes befindet, mit einem male die Bitte äußert: „Ich bitt' euch, nehmt mich auf und tragt mich fort in eine andre Kammer: sanft, ich bitte", so ist dieser Wunsch zum mindesten durch nichts motiviert. Aber freilich, der Dichter brauchte diese Erfindung, um den König auf die Vorderbühne zu bringen und am Schlusse der Scene dessen Wunsch nach einem abermaligen Wechsel des Zimmers begründen zu können. Man erkennt hier deutlich, wie nur der Zwang, den die äußere scenische Einrichtung dem Dichter auferlegte, eine Reihe von Ungereimtheiten in der Erfindung nach sich zog.

Alle solche Stellen, die ihr Dasein lediglich der primitiven Bühneneinrichtung und dem Fehlen eines Vorhangs verdanken, werden natürlicherweise überflüssig auf der modernen Bühne, die im glücklichen Besitze eines Vorhangs ist und dadurch vor der Shakespeareschen Bühne den großen Vorteil genießt, mitten in eine Situation einführen und mitten in einer solchen abbrechen zu können. Die moderne Illusionsbühne hat nicht nur das Recht, alle solche Stellen zu beseitigen, sie erweist der Aufführung hierdurch sogar einen wirklichen Dienst. Wenn

die moderne Bühne beispielsweise die Anordnung der Sterbescene in Heinrich dem Vierten dahin abändert, daß das Gemach, in dem der Sterbende sich aufhält, Jerusalem heißt, daß demgemäß der König auf der Bühne bleibt und hier stirbt, so wird nicht nur die ganze Situation ungekünstelter und natürlicher, sondern die Scene erhält auch einen wirksameren und weihevolleren Abschluß, als wenn, wie im Original, in die majestätische Todesruhe des wundervollen Auftritts durch die Wegschaffung des Sterbenden ein unruhiges und störendes Element hineingetragen wird.

Die Einrichtung des Vorhangs hat auf das moderne Drama auch insofern einen wichtigen Einfluß geübt, als sie die Fünfteilung des Dramas in weit höherem Maße, als es auf der antiken Bühne und dem Shakespeareschen Theater der Fall war, dem Publikum zum Bewußtsein brachte und jedem einzelnen Akt, als einem geschlossenen Ganzen, eine gewisse Selbständigkeit gab. Bei der Bedeutung, die der Akteinteilung zufiel, mußte das moderne Drama auch auf eine gute und wirkungsvolle Gestaltung des Aktschlusses bedacht sein. Das letzte Wort, der letzte Eindruck, womit der Zuschauer beim Fallen des Vorhangs entlassen wurde, mußte eine gewisse Bedeutung erhalten und dem Hörer nachklingend im Gedächtnis haften. Mit vollem Recht hat Gustav Freytag auf die Bedeutung wirkungsvoller Aktschlüsse im modernen Drama hingewiesen, ein Urteil, dem man beipflichten kann, ohne damit dem Mißbrauch, den die Theaterroutine mit dem Streben nach effektvollen Aktschlüssen zu treiben pflegt, das Wort zu reden. Im Drama Shakespeares gab es keine Aktschlüsse im modernen Sinn, da die Scenen des Stückes wahrscheinlich ohne Unterbrechung hintereinander abgespielt wurden, die Pausen aber, falls solche stattfanden, nicht entfernt die Bedeutung hatten, wie auf der modernen Bühne: weil kein Vorhang fiel. Bei dieser prinzipiellen Verschiedenheit in der Einrichtung des Theaters hat die moderne Illusionsbühne ihr Augenmerk darauf zu richten, durch Abteilung und Anordnung der Scenen, durch entsprechende Gestaltung des Textes die organische Gliederung des

Shakespeareschen Dramas in ihr gebührendes Recht zu setzen und dem Aktschluß eine gewisse Bedeutung zu geben.

Für die Akteinteilung selbst sind die Vorschriften unsrer Shakespeare-Ausgaben keineswegs maßgebend. Diese Akteinteilung ist vielfach unzweckmäßig, wenigstens für die heutige Bühne, wo der Aktschluß infolge der Vorhangeinrichtung einen wichtigen Einschnitt bedeutet. In Julius Cäsar beispielsweise ist der Akteinschnitt zwischen dem dritten und vierten Akt hinter die oben erwähnte episodische Scene des Poeten Cinna gelegt. Die Aufführung der Münchener Shakespeare-Bühne behält diese Akteinteilung bei: der dritte Akt schließt, indem Cinna von den wütenden Bürgern zu Boden geschlagen wird, die Bürger eilen johlend davon, die Leiche des Erschlagenen liegt auf den Stufen der Mittelbühne. Indem sich über diesem Bilde der Vorhang schließt, erhält die kleine Cinna-Episode, so charakteristisch sie an sich auch sein mag, eine Bedeutung, die ihr in dem Originale keineswegs zukommt. Der Schlußeindruck des gewaltigen Aktes ist eine an sich unbedeutende, tragikomisch angehauchte Episode, in deren Mittelpunkt der Poet Cinna steht, eine Figur, die mit dem großen Gang des Dramas nicht das mindeste zu tun hat. Der fascinierende Eindruck der großartigen Forumscene wird durch diesen Aktschluß auf der modernen Bühne bis zu einem gewissen Grade abgeschwächt. Ganz anders war dies auf dem Theater Shakespeares, wo die Cinna-Episode, wie oben bemerkt, nur als Zwischenscene während der Umräumung der Hinterbühne gespielt wurde, wo sich an den Schluß dieser Scene, wahrscheinlich ohne irgend eine Unterbrechung, das nächstfolgende Gespräch der Triumvirn anschloß. Hier huschte die Cinna-Episode wie ein flüchtiges Momentbild vorüber, auf der modernen Bühne aber erhält sie durch den Akteinschnitt und die Aktpause merklichen Nachdruck und eine Bedeutung, die ihrem Verhältnis zum Ganzen nicht entspricht. Auf der modernen Bühne ist der Aktschluß deshalb derart einzurichten, daß der Zuschauer mit dem hinreißenden Eindruck der gewaltigen, durch Antonius hervorgerufenen Volksbewegung entlassen werde.

Soll auch die Cinnascene, was an sich sehr zu wünschen ist, verwendet werden, so muß die Regie durch die scenische Anordnung des Schlusses, durch ein Zusammenströmen der Volksmassen mit Waffen, Feuerbränden ꝛc. dafür Sorge tragen, daß der Schlußeindruck des Aktes zu einer mächtigen Gesamtwirkung anwachse.

Die Shakespeare-Bühne aber, die die Stücke des Dichters unverändert wiedergibt, müßte logischerweise noch einen Schritt weitergehen und sie ohne Aktpause und ohne Fallen des Vorhangs spielen lassen. Denn innerhalb des unveränderten Shakespeareschen Dramas ist für den Akteinschnitt kein Raum mehr. —

Die Redaktion, die der Text der Shakespeareschen Dramen für ihre Aufführung auf der modernen Bühne zu erfahren hat, erstreckt sich indessen nicht ausschließlich auf solche Eigentümlichkeiten der Stücke, die in der scenischen Verschiedenheit der modernen Illusionsbühne von dem altenglischen Theater ihre Ursache haben.

Den Werken des Dichters werden vielfach auch andre Veränderungen zuteil, Veränderungen, die sich allerdings zumeist darauf beschränken — oder wenigstens darauf beschränken sollten —, daß der Text entsprechend gekürzt, daß diese oder jene Scene des Originals bei der heutigen Aufführung gestrichen wird. Auch in diesem Punkte steht die Münchener Shakespeare-Bühne auf einem wesentlich andern Standpunkt. Sie huldigt dem Prinzipe, Shakespeares Stücke in jeder Beziehung unverändert und unverkürzt zur Darstellung zu bringen.

Während das Prinzip einer verständigen Kürzung bei den Werken unsrer deutschen Klassiker eigentlich niemals ernstlich angefochten wurde, während kaum eines der Dramen Goethes oder Schillers dem Lose entgeht, für die Aufführung entsprechende Kürzungen zu erfahren, Kürzungen, die — von vereinzelten Ausnahmen und Mißgriffen abgesehen — für die Bühnenwirkung von unleugbarem Nutzen sind, ist seltsamerweise die Gemeinde derer nicht unbeträchtlich, die die Berechtigung desselben Prinzips bei den Werken des britischen Dichters energisch bestreitet.

Diese Tatsache steht damit im Zusammenhang, daß sich die deutsche Shakespeare-Kritik zum großen Teil in eine einseitige und verkehrte Anschauungsweise, in eine einer wirklich sachlichen Kritik unwürdige Verhimmelung des Dichters verirrt hat. Dieser Art von Kritik, die an Stelle objektiver Würdigung die blinde Uebertreibung setzt, fehlt es vor allem an einem: an einer frischen, sinnlich-unmittelbaren ästhetischen Empfindung. Man hat einerseits historisch-politische Elemente in die künstlerische Beurteilung hineingetragen, man hat andrerseits den verkehrten Versuch gemacht, in jedem Drama eine Art von philosophischer oder ethischer Grundidee entdecken zu wollen. Mit dieser Grundidee werden sämtliche Personen des Stücks, bis auf die Clowns hinab, in Verbindung gebracht; damit die organische Einheit aller Teile bis in die kleinsten Einzelheiten erwiesen werde, müssen sich die Stücke des Dichters oft die gezwungenste und willkürlichste Erklärung gefallen lassen.

Es ist das Verdienst eines vielgeschmähten und von der Gemeinde der Shakespeare-Gläubigen mit dem Anathema belegten Buches, der Shakespeare-Studien von Rümelin, dem überschwänglichen Kultus erstmals energisch entgegengetreten zu sein und einer freieren und objektiveren, den historischen Gesichtspunkt im Auge behaltenden Art der Shakespeare-Kritik den Weg gebahnt zu haben.

Man braucht den Ausführungen Rümelins, die teilweise von allzugroßer Nüchternheit getragen, über das Ziel hinausschießen und dem Titanenflug des Shakespeareschen Genius nicht überall zu folgen vermögen, keineswegs in allen Punkten beizupflichten, um sich doch mit dem vortrefflichen Kern des Buches einverstanden zu erklären und zu erkennen, daß auch Shakespeares Schaffen bei aller nie genug zu bewundernden Genialität an irdische Schranken gebunden ist.

Hier kommt nur die eine Frage in Betracht, wie sich die heutige Bühne zu den offenbaren Mängeln der Shakespeareschen Kunst zu stellen hat. Dahin gehören vor allem gewisse Mängel in der dramatischen Komposition: allzugroße Häufung des Stofflichen und ein breites Hervordrängen der Episode,

Mangel des architektonischen Gleichgewichts, Abnahme des dramatischen Interesses in dem absteigenden Teile der Handlung, lückenhafte Motivierung, namentlich ungenügende Begründung der bei Shakespeare so häufig und plötzlich eintretenden Willenswendungen[5]).

Solche Lücken in der Motivierung und Charakterisierung können von dem Bearbeiter freilich nicht verbessert werden. Eine Beseitigung solcher Fehler wäre in den meisten Fällen nur durch Aenderungen und dichterische Zutaten möglich, durch ein Eingreifen in das eigentliche Gebiet des Dichters. Wenn Dingelstedt und andre sich nicht scheuten, in dieser Beziehung oft sehr skrupellos mit der dichterischen Vorlage umzugehen, so ist dies ein Verfahren, dessen Berechtigung heutzutage mit Recht bestritten wird.

Anders liegt der Fall, wo die Uebersichtlichkeit der dramatischen Komposition durch die Ueberfülle des Stoffes beeinträchtigt wird, durch die Häufung der Ereignisse, die sich, ohne genügende Unterscheidung des Wesentlichen und Unwesentlichen, mehr episch als dramatisch aneinander reihen — ein Fehler, zu dem der Dichter sich sehr oft durch eine allzu peinliche Anlehnung an seine Quelle verleiten ließ und der uns namentlich in den historischen Stücken auffallend häufig entgegentritt. In solchem Falle ist eine entsprechende Beschneidung des allzu üppig wuchernden Rankenwerkes für die moderne Bühne dringend geboten; die Kürzung wird nicht nur zum Recht, sondern auch zur Pflicht des Bearbeiters, wenn er anders nicht ein einseitig antiquarisches Interesse bei seiner Zuhörerschaft voraussetzen will. Die Pflicht der Kürzung erwächst ihm am meisten bei den englischen Historien, wo er sich stets den Unterschied der Nationalitäten zu vergegenwärtigen hat, wo er sich erinnern muß, daß die Fülle der geschichtlichen Ereignisse, der hin und herwogenden Kämpfe in den Rosenkriegen, für ein unbefangenes deutsches Publikum unmöglich dasselbe Interesse bieten kann, wie für das englische Publikum, oder gar für die Zeitgenossen des Dichters, die sich mit jenen geschichtlichen Ereignissen noch durch zahlreiche Fäden lokaler und andrer Art verbunden fühlten.

Die Kürzung ist vor allem da notwendig, wo die Art der Verwendung des geschichtlichen Materials aus ästhetischen Gründen Bedenken erregt. Im zweiten Teile von König Heinrich dem Vierten wird dem Zuschauer in einer Reihe breit angelegter Scenen vor Augen geführt, wie Prinz Johann die Rebellion durch einen Akt bodenlosen Verrates an dem verbündeten Heere der Gegner zu Boden wirft. Dieser unerhörte Wortbruch des Prinzen wird von Shakespeare wie etwas Selbstverständliches hingestellt; kein Wort der Entrüstung fällt, geschweige denn, daß die Schandtat des Prinzen durch die weitere Entwicklung des Stückes nur die leiseste Sühne fände. In der Geschichte, in der Wirklichkeit mag eine derartige Tat ihre Stelle finden; im dramatischen Kunstwerk aber ist sie ein ästhetischer Flecken.

Der Vorgang selbst kann allerdings nicht geändert werden. Wohl aber vermag die Hand des Dramaturgen diese Scenen in ihrer für das moderne deutsche Publikum quälenden Breite entsprechend zu kürzen und ihnen dadurch eine weniger aufdringliche Stellung in der Oekonomie des Ganzen anzuweisen. Anstatt, daß wie im Original das volle Sonnenlicht auf diesen Scenen ruht, können sie durch eine entsprechende scenische Einrichtung mehr in den Schatten rücken, wo sie sich weniger auffällig den Blicken des Zuschauers aufdrängen. Gerade in der richtigen Verteilung von Licht und Schatten, durch Kürzung und Zusammenziehung, kann die moderne Bühne manche Mängel und Unebenheiten der Shakespeareschen Dramen in wirksamer Weise ausgleichen.

Ein charakteristisches Beispiel, wie die Ueberfülle des Stoffes dem Dichter vielfache Schwierigkeiten bereitete, bietet die große Schlußscene in Cymbelin. Es handelt sich darum, die verschiedenen Fäden der bunt verworrenen Handlung zu entwirren. Dies geschieht mit einer erstaunlichen Schwerfälligkeit der Technik. Indem der Hörer in breiter Ausführlichkeit über Dinge unterrichtet wird, die ihm zum einen Teil aus eigner Anschauung bekannt sind, ihn zum andern Teil an dieser Stelle des Stückes nicht mehr interessieren, wächst diese

Scenenreihe zu einer unerträglichen Ausdehnung an. Dazu kommt, daß die ganze durchaus episch gehaltene Schlußscene jedes dramatischen Aufbaus und jeder dramatischen Steigerung entbehrt. Den Mittel- und Höhepunkt dieser Schlußscene bildet die Wiedererkennung und Wiedervereinigung von Imogen und Posthumus. Denn die Anziehungskraft dieses wunderbaren Stückes, das neben den zartesten und bezauberndsten Blüten Shakespearescher Poesie die seltsamsten Schrullen und Incongruenzen zeigt, liegt für das moderne Publikum fast einzig und allein in der rührenden Gestalt der Imogen, einer der herrlichsten Offenbarungen gottbegnadeter Kunst. Wie wenig interessieren den heutigen Hörer dagegen — wenn er sich nur ehrlich darüber Rechenschaft geben will! — dieser schwache und bis zur Einfalt kindliche König Cymbelin, der dem Stück den Namen gibt, diese böse Märchen- und Theaterkönigin mit ihren Gifttränken und all die seltsamen Irrgänge einer abenteuerlichen und oft schwach motivierten Handlung! Aber alle Schwächen und Abenteuerlichkeiten des Werkes werden überstrahlt durch die eine Imogen. Ihr Geschick vollendet sich in der Wiedervereinigung mit dem geliebten Gatten; Imogen eilt auf Posthumus zu, der sein Weib in der Kleidung des Knaben nicht erkennt und sie von sich stößt:

Imogen. Stießest du so dein ehlich Weib hinweg!
Denk jetzt, daß du auf einem Felsen stehst,
Und schleudre mich zum zweiten mal von dir!

Posthumus. Häng hier als Frucht, mein Leben,
Bis dieser Baum verdorrt!

Mit diesen herrlichen Tönen müßte der Sang von Imogen seinem Ende zueilen; eine Steigerung darüber hinaus ist weder dichterisch noch dramatisch denkbar. Was sonst zur Lösung des Stückes notwendig ist, müßte der Vereinigung von Imogen und Posthumus vorangehen. Statt dessen wird der Hörer gezwungen, Zeuge zu sein, wie nun erst — eingeleitet durch einen breitspurigen Bericht über die sattsam bekannten Geschicke Clotens — die Erkennung zwischen Cymbelin und seinen verloren

geglaubten Söhnen, zwischen diesen und Imogen erfolgt und manches andre, Vorgänge, die für das Interesse des Zuschauers in zweiter und dritter Linie stehn. Ja, nicht genug: als er endlich durch die vielen Wiedererkennungen glücklich zum Schlusse gelangt zu sein glaubt, wird seine Aufmerksamkeit noch durch die Lösung eines ebenso absurden wie entbehrlichen Orakels in Anspruch genommen. — Wenn die moderne Bühne hier, wie es fast überall bei den Aufführungen des Dramas zu geschehen pflegt, den Originaltext in energischer Weise zusammenzieht und eine Umstellung der Scenen in dem eben angedeuteten Sinne vornimmt, so ist ein solches Verfahren für die Bühnenwirkung in jeder Hinsicht förderlich.

Wie hier, so kann der Aufführung des Shakespeareschen Dramas auf der modernen Bühne auch in vielen andern Fällen durch die Bühneneinrichtung, falls sie nur in verständiger und pietätvoller Weise gehandhabt wird, ein wirklicher Dienst geleistet werden.

Die schroffe Ablehnung, die allen derartigen Versuchen vonseiten der Shakespeare-Orthodoxie und solchen, die mit ihr kokettieren, zuteil wird, findet ihre Erklärung, und bis zu einem gewissen Maße ihre Rechtfertigung, durch die zahllosen ungenügenden und unkünstlerischen Bearbeitungen, mit denen das deutsche Theater auch heute noch überschwemmt ist. Nicht nur an den zahlreichen kleinen Provinzbühnen, wo Shakespeares Stücke teilweise in unglaublicher Verballhornung gegeben werden, auch an unsern ersten Bühnen sind die Aufführungen seiner Dramen in der scenischen Einrichtung oft so mangelhaft und zeigen so sinnentstellende Striche, daß jedes künstlerische Empfinden dadurch beleidigt wird. Diese Tatsache vermag indessen an der Giltigkeit des Prinzipes, um das es sich hier handelt, nicht zu rütteln.

Die Bestrebungen, Shakespeares Dramen unverkürzt und völlig unverändert auf der heutigen Bühne aufzuführen, erklären sich zum großen Teil aus der unrichtigen und unhistorischen Art, wie man seine Werke betrachtet, indem man auch ihre Zufälligkeiten und Mängel, die nur geschichtlich zu erklären sind, zu be-

sondern Vorzügen seiner Kunst zu stempeln sucht. Eine derartige einseitige und blinde Bewunderung aber ist des Dichterfürsten, dem sie gilt, nicht würdig und kann für die wahre Popularisierung seiner Werke eher nachteilig als fördernd wirken.

Man erweist dem Dichter einen schlechten Dienst, wenn man sich in blindem Götzendienst den offenbaren Mängeln seiner Kunst zu verschließen sucht. Insbesondere der deutschen Bühne, der verantwortungsvollen Vermittlerin zwischen Vergangenheit und Gegenwart, erwächst die Pflicht, in strenger Objektivität zu prüfen, wie weit das Ewige und Unvergängliche in Shakespeares Dramen reicht, und wo die menschlichen Grenzen seines künstlerischen Könnens beginnen. Gerade die klare Erkenntnis ihrer historisch bedingten Aeußerlichkeiten und Unvollkommenheiten schafft die Möglichkeit, die Stücke in der Gestalt aufzuführen, in der sie auf die heutige Hörerschaft die stärkste und unmittelbarste Wirkung üben.

Der Shakespearesche Monolog und seine Spielweise.

Noch ist kein langer Zeitraum darüber hingegangen, seit in der revolutionären Bewegung unsrer jüngsten literarischen Vergangenheit eine Parole ertönte, die die Existenzberechtigung des Monologes in der dramatischen Literatur für eine Weile ernstlich zu gefährden schien. Weg mit dem Monologe, dem unkünstlerischen und unwahren Kunstmittel einer überwundenen Kunstepoche! So ungefähr lautete der Kampfruf, der sich aus den Reihen des konsequenten Naturalismus damals vernehmen ließ und mit Sturmesungestüm das vermeintliche Uebel mit allen seinen Wurzeln dem literarischen Boden zu entreißen drohte.

Der Sturm jener Tage hat sich mittlerweile gelegt. Der reinigende und kräftigende Luftzug, den die realistische Bewegung unserm gesamten künstlerischen Schaffen gebracht hat, wird in seiner segensreichen Wirkung nur mehr von wenigen verkannt; die törichten Uebertreibungen aber, die Einseitigkeiten und Irrtümer, die der Sturm und Drang des Naturalismus, wie zu allen Zeiten, so auch diesmal mit sich brachte, beginnen der richtigen Schätzung ihres wirklichen Wertes und Unwertes anheimzufallen.

Auch der dramatische Monolog hat sich von den Stößen und Püffen, die ihm in der Hitze des Gefechtes zuteil wurden, leidlich erholt und beginnt sich seines ungeminderten literarischen Ansehens von neuem zu erfreuen. Ja, er hat sogar Grund, auf das überlebte Ungemach mit dem Gefühle einer gewissen Genugtuung zurückzublicken. Denn durch die zahlreichen theoretischen Diskussionen, die der Streit um die Berechtigung des Monologes mit sich brachte, wurde die Erkenntnis von dem wahren Wesen dieses Kunstmittels gefördert und der Blick ge-

schärft für die vielfache Unzulänglichkeit und Nichtigkeit, die hier ihr Wesen trieb.

Schon die Geschichte der dramatischen Literatur würde für die künstlerische Berechtigung des Monologes ein schwerwiegendes Zeugnis geben, auch wenn die naturalistischen Keime des Selbstgesprächs, wie sie an den mehr oder minder zusammenhängenden Ausrufen, den abgebrochenen Reden allein sich glaubender Menschen im wirklichen Leben häufig zu beobachten sind, nicht vorhanden wären und durch diese Tatsache selbst für den eingefleischten Naturalisten die Berechtigung des Selbstgesprächs erhärteten. Nicht die Frage, ob diese naturalistischen Keime des Selbstgesprächs künstlerisch zu verwerten sind, sondern nur die Frage, wie sie zu verwerten sind, und welche Gesetze ihre künstlerische Stilisierung zu beobachten hat, ist ernstlicher Erwägung wert. Daß der Monolog an sich die verschiedenste Behandlung erträgt, von der rein naturalistischen Wiedergabe bloßer Interjektionen und abgerissener Worte bis zu der feinen realistischen Dialektik eines Lessingschen und dem volltönenden Pathos eines Schillerschen Monologes, das ist ebenso selbstverständlich, wie die Berechtigung der verschiedensten Stilarten selbst innerhalb der künstlerischen Welt.

Gewisse unumstößliche Grundgesetze allerdings werden für die Handhabung des Monologes zu allen Zeiten bindend bleiben, in welchen Geleisen seine stilistische Behandlung sich auch bewegen mag. Es ist nicht ohne Nutzen, sich bei der Handhabung des Monologes der naturalistischen Grundlage zu erinnern, worauf die Ansätze zum Selbstgespräch im wirklichen Leben basiren. Sie geben wenigstens bis zu einem gewissen Maße eine Richtschnur für die künstlerische Behandlung des Monologes, und ihre Vergegenwärtigung verhindert eine allzu weite Entfernung vom Boden der festen Erde und der Wirklichkeit.

Gottsched faßte seine Doktrin von der Unwahrscheinlichkeit des Monologes einmal in den Ausspruch zusammen: „Kluge Menschen pflegen nicht laut zu reden, wenn sie allein sind; es wäre denn in besonderen Affekten, und das zwar mit wenigen Worten.“ In dem anscheinend so platten und nüchternen Ra-

tionalismus dieses Ausspruchs ist ein Stück schätzenswerter dramaturgischer Weisheit enthalten. Der Hinweis auf den „Affekt", als die unbedingt notwendige psychische Grundlage für die Berechtigung des Monologes, und der Hinweis auf die „wenigen Worte", als besonderes Kennzeichen des naturalistischen Selbstgesprächs, geben in der Hauptsache wenigstens die unverrückbaren Grundforderungen, die in sachlicher und formaler Beziehung an den Monolog zu stellen sind: eine mehr oder weniger starke, zum unwiderstehlichen Ausbruch drängende Gemütsbewegung und eine gewisse Kürze und Beschränkung in den Ausdrucksmitteln des Monologes. Der Affekt kann sich freilich zum leisesten Vibrieren der Seele verflüchtigen, und die Kürze des Ausdrucks kann sich, ganz abgesehen von Charakter und Stil der Dichtung, zu dem breiten Strome eines vollaustönenden lyrischen Ergusses erweitern, ohne daß die innere Wahrheit des Monologes darunter zu leiden braucht. Aus jenem Grundgesetz aber ergibt sich in logischer Folge die weitere Forderung, daß der Monolog sich mit Notwendigkeit aus der dramatischen Situation zu ergeben hat und nur da den Schein der Wahrheit gewinnt, wo die besondere Lage und der Charakter des Betreffenden auf einen Ausbruch seiner Empfindungen und seiner Gedanken hindrängen. Bei jedem echten Dramatiker wird sich das Selbstgespräch ganz von selbst wirklich dramatisch gestalten, d. h. so, daß es in irgend einer Beziehung zum Fortschritt der Handlung oder zur Entwicklung der Charaktere beiträgt. Ausgeschlossen aber ist aus dem Monologe, sobald er sich seiner Eigenheit als Selbstgespräch bewußt bleibt, das erzählende Element.

Die Beantwortung der Frage, wie die Schauspielkunst den Monolog zu behandeln habe, sollte trotz des buntscheckigen Bildes, das die Praxis unsrer Bühnen leider auch heute noch in diesem Punkte bietet, keinem Zweifel begegnen, wo man sich über das Wesen des Monologes im klaren ist. Die Darstellung des Selbstgespräches muß beherrscht sein von dem Prinzip der Intimität, d. h. der Darsteller muß durchdrungen sein von der Vorstellung, daß die Person, die er verkörpert, allein sei, er

muß das Gebahren eines Menschen nachzuahmen suchen, der sich allein gelassen über seine innersten Gedanken und Empfindungen Rechenschaft gibt; weder durch Haltung noch durch Sprechweise darf er verraten, daß er von der Anwesenheit des Publikums Kenntnis hat und von diesem durch die durchsichtige Wand der vierten Bühnenseite beobachtet wird. Die leiseste direkte Wendung zum Publikum in Blick oder Rede zerstört die Illusion des künstlerisch behandelten Monologes. Jeder wirklich gute, d. h. dem Wesen des Selbstgesprächs entsprechende Monolog, kann ohne Schwierigkeiten vom Darsteller nach diesem Prinzipe gespielt werden. Fühlt sich der nach dieser Seite geschulte Darsteller an irgend einer Stelle versucht, zum Publikum zu spielen, so liegt mit ziemlicher Bestimmtheit die Vermutung nahe, daß der Dichter gegen die Bedingungen des Monologes verstoßen hat. Insofern bietet die Spielbarkeit eines Monologes in gewissem Sinne einen Prüfstein für die künstlerische Wahrheit des Selbstgesprächs.

Das Prinzip der Intimität, das der Darstellung des Monologes auf der heutigen Bühne zu Grunde liegt und das mit dem Aussehen und der scenischen Entwicklung des heutigen Schauspielhauses zusammenhängt, war der Bühne Shakespeares fremd. Darauf deutet schon das äußere scenische Gerüst der Shakespeareschen Bühne, die, wie die Orchestra des antiken Theaters, in den Zuschauerraum hineingebaut, an drei Seiten von den Zuschauern umgeben war. Der Schauspieler stand auf der altenglischen, wie auf der antiken Bühne, — wenigstens überall da, wo auf der Vorderbühne und in der Orchestra gespielt wurde — inmitten der Zuschauer; er war zu diesen in ein ganz andres Verhältnis, in andre Beziehungen gerückt, als der Schauspieler der modernen Illusionsbühne. Die Täuschung, die das heutige Theater erstrebt, eine Welt für sich darzustellen, die von der Anwesenheit der Zuschauer nichts zu wissen scheint, war auf der Bühne Shakespeares weder möglich noch beabsichtigt. Hier mußte vielmehr die Vorstellung herrschen, daß der Schauspieler ausschließlich des Publikums wegen da sei, daß er für das Publikum und zu dem Publikum spreche und spiele.

Diese grundsätzliche Verschiedenheit der altenglischen und der modernen Bühne muß man sich unablässig vor Augen halten, wenn man sich mit technischen Fragen auf dem Gebiete des Shakespeareschen Dramas beschäftigt. Zumal auf die Technik des Monologes mußte die eigentümliche Beschaffenheit der altenglischen Bühne einen wichtigen Einfluß üben. Die Vermutung, die diese Bühneneinrichtung aufdrängt, daß der Schauspieler im Monologe vielfach direkt zu den Zuschauern sprach, wird bestärkt, wenn man sich den Monolog des Shakespeareschen Dramas daraufhin vor Augen führt. Man erkennt dabei, daß der Monolog Shakespeares in der Tat zahlreiche Elemente enthielt, die dem Charakter des Selbstgesprächs widersprachen, die lediglich zur Orientierung des Publikums dienten und die vom Schauspieler demgemäß auch nur schwer anders als zum Publikum gesprochen werden konnten.

Es handelt sich dabei in erster Linie um das erzählende Element, das mit dem Wesen des Monologes an sich unvereinbar ist und im allgemeinen nur in Ausnahmefällen verwertet werden kann, wo der Dichter es versteht, die Erinnerung an ein zurückliegendes Ereignis scheinbar absichtslos aus der seelischen Stimmung oder dem seelischen Affekte des Sprechenden loszulösen, sodaß sich diesem die Vergangenheit zu vergegenwärtigen scheint oder seinem geistigen Auge noch einmal vorüberzieht.

Bei Shakespeare tritt uns das erzählende Element im Monolog, namentlich in den Jugendwerken des Dichters, noch in voller Naivität entgegen.

Die Frage, ob und inwieweit in Shakespeares frühsten dramatischen Versuchen originale Arbeiten des Dichters oder nur Ueberarbeitungen der Dramen andrer Autoren zu erblicken sind, ist dabei ohne Bedeutung. Der Monolog dieser Stücke ist auf alle Fälle charakteristisch für die Technik dieses Kunstmittels, wie Shakespeare es in der Literatur seiner Zeitgenossen und Vorgänger vorfand, und beweist auch da, wo das betreffende Selbstgespräch nicht von ihm selbst herrührt, daß dies den damaligen künstlerischen Anschauungen des Dichters nicht widersprach.

So enthält Titus Andronicus einen kleinen Monolog des Mohren Aaron, der mit den Worten beginnt (II, 3):

Wer Witz hat, dächte wohl, er fehle mir,
Weil ich dies Geld hier unterm Baum vergrub,
Von wo mir's niemals wieder aufersteht.
So wisse denn, wer mich so albern wähnt,
Daß dieses Gold mir einen Anschlag münzt
ꝛc. ꝛc.

Der Inhalt dieses kleinen Monologes, der das Publikum über ein zum Verständnis der Handlung notwendiges Geschehnis unterrichtet, ist ebenso bezeichnend, wie die naive Art der Einkleidung, die sich mit den Eingangsworten und dann mit dem Verse „So wisse denn, wer mich so albern wähnt“ (Let him, that thinks of me so abjectly, know etc.) in direkter Anrede an die Hörer wendet.

Dieselbe Naivität in der Behandlung des Monologes zeigt sich fast durchweg in Heinrich dem Sechsten. In dem ersten Teile sind namentlich die kurzen Monologe Suffolks, worin er dem Publikum seine Zukunftspläne enthüllt, in dieser Beziehung charakteristisch. Aber auch im zweiten Teile, wo sich des Dichters Kunst schon in wachsender Reife zeigt, steht die Technik des Monologes im wesentlichen noch auf demselben primitiven Standpunkt. In dem großen Monologe Yorks im ersten Akte des zweiten Teils (I, 1) wird man, trotz der unverkennbaren Absicht des Dichters, York aus der dramatischen Situation heraus sprechen zu lassen, noch stark an die Gattung des reinen Expositionsmonologes erinnert, der mit dem Wesen des Selbstgesprächs nichts zu tun hat und der im vorliegenden Falle nur dazu dient, die Zuschauer über die politische Situation zu Beginn des Stückes und Yorks ehrgeizige Zukunftspläne („Denn nach der goldnen Scheibe ziel' ich nur“) aufzuklären. Noch bezeichnender ist in dieser Beziehung Yorks großer Monolog im dritten Akte des Stückes, wo namentlich das technische Ungeschick, womit die Gestalt des John Cade eingeführt wird, störend wirkt. Nachdem York seinen Plan entwickelt hat, während seiner Abwesenheit in Irland einen Aufstand in England zu erregen, fährt er fort (III, 1):

Und als das Werkzeug dieses meines Plans
Verführt' ich einen strudelköpf'gen Kenter,
John Cade aus Ashford,
Aufruhr zu stiften, wie er's wohl versteht,
Unter dem Namen von John Mortimer.
In Irland sah ich den unbänd'gen Cade
Sich einer Schar von Kerns entgegensetzen;
                                        ꝛc. ꝛc.

Und so erzählt er des weiteren von Cades kühnem Löwenmut, von dessen Aehnlichkeit mit dem jüngst verstorbenen Mortimer und seinem eigenen, hierauf gegründeten Anschlag. Die innere Unwahrheit und der undramatische Charakter des Monologes fällt umsomehr ins Auge, da York nach seiner eignen Aussage mit John Cade bereits abgeschlossen hat, also nicht die geringste Veranlassung für ihn vorliegt, den fertigen Plan sich selber vorzuerzählen.

Die Entstehung des Planes im Kopfe des Usurpators zu schildern, konnte Aufgabe eines dramatischen Monologes sein; der Bericht über die fertige Angelegenheit widerspricht dem Wesen des Selbstgesprächs.

Höchst charakteristisch ist in dem gleichen Stücke der Monolog des Pfaffen Hume (I, 2), den die Herzogin von Gloster zur Inscenierung einer Geisterbeschwörung gedungen hat, indem sie Auskunft über die politische Zukunft und die Aussicht ihrer eignen ehrgeizigen Pläne zu erlangen hofft. Hume gesteht in seinem Selbstgespräch, daß er auch von dem Kardinal und Suffolk, den Gegnern der Herzogin, Gold empfangen habe, und fährt fort:

denn, grad heraus, die zwei,
Frau Leonorens hohes Trachten kennend,
Erkauften mich, um sie zu untergraben
Und die Beschwörungen ihr einzublasen.

Sehr bezeichnend ist hier die kleine Parenthese „grad heraus" (to be plain), die in dem Munde des Monologisierenden unmöglich ist und ebenso wie das vorangehende „doch hab' ich Gold, — — ich darf's nicht sagen, von dem reichen Kardinal" (I dare not say) auf eine Zwiesprache mit einem Dritten, na-

türlich dem Publikum, hindeutet. Humes Selbstgespräch dient nur dazu, den Zuschauer über die angezettelte Intrige zu unterrichten. Es ist bezeichnend, daß der Dichter, wie jene kleinen Zwischensätze zeigen, nicht einmal formell den Charakter des Selbstgesprächs zu wahren sucht.

Auch im dritten Teile des sechsten Heinrich begegnet man noch einer ähnlichen Behandlung des Monologes. Ganz und gar undramatisch ist das Selbstgespräch Yorks in der Schlacht von Wakefield (I, 4):

Das Heer der Königin gewinnt das Feld;
Mich rettend fielen meine beiden Onkel
etc.

Auch dieser reinweg erzählende Monolog ist dem Dichter nur das Mittel zu dem Zweck, das Publikum von dem Ausgang der Schlacht in Kenntnis zu setzen, und fällt in seiner Unwahrheit um so mehr ins Auge, da York — mitten im Schlachtgetümmel! — Zeit dazu findet, auf das ausführlichste von den soeben vollzogenen Heldentaten seiner Söhne zu berichten. Züge, die für das Charakterbild des jungen Richard von Bedeutung sind, seinen unbändigen Kampfesmut, seinen Ausruf „Eine Krone, sonst ein ruhmvoll Grab! Ein Szepter, oder irdsche Gruft!“ erfährt der Hörer aus einem unwahrscheinlichen und mit der Situation unvereinbaren Monologe von Richards Vater.

Es ist hervorzuheben, daß in der Art und Weise, wie Shakespeare das unvergleichlich großartige Bild des spätern Richard des Dritten anlegt — und hier zeigt sich mit Sicherheit die Hand des Dichters — eine gewisse jugendliche Unbeholfenheit fast durchweg in die Augen springt. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß ein für das Charakterbild Richards so wichtiger Zug, wie die ihm eigene Kunst der Verstellung, nicht, wie es zu erwarten wäre, von vornherein als Ingrediens seines Charakters erscheint, sondern völlig unvorbereitet erst in Richards großem Monologe „Ja, Eduard hält die Weiber wohl in Ehren“ (III, 2) mit den Worten:

Kann ich doch lächeln, und im Lächeln morden,
Und rufen: schön! zu dem, was tief mich kränkt

zum erstenmale anschlägt. Und gerade dadurch wird auch diesem dichterisch an sich so wundervollen Monologe der Charakter eines mit zwingender Gewalt aus dem Innern hervorsprudelnden seelischen Ergusses genommen und ihm bis zu einem gewissen Grade der Charakter einer bloß für das Publikum bestimmten Selbstcharakterisierung des Helden aufgeprägt. Bei aller Bewunderung für die kraftstrotzende Pracht dieses dichterischen Paradestücks, das sich auch durch seine dramatischen Accente, namentlich im ersten Teil, beträchtlich über die Monologe der gleichen Schaffensperiode erhebt, vermag man sich doch des Eindrucks des Absichtlichen nicht zu erwehren. Und der Eindruck des Absichtlichen bleibt vorherrschend bei dem Monologe Richards an der Leiche von König Heinrich; er bleibt vorherrschend auch in den Monologen von König Richard dem Dritten selbst, trotz des gewaltigen Fortschritts, den diese Tragödie in andrer Beziehung gegenüber Heinrich dem Sechsten bedeutet.

Auch Richards berühmter Eingangsmonolog (I, 1):

> Nun ward der Winter unsres Mißvergnügens
> Glorreicher Sommer durch die Sonne Yorks

erhebt sich, entsprechend den monologischen Eingängen in vielen Heldendramen von Shakespeares Vorgängern — den monologischen Selbstschilderungen im alten Kynge Johan und im alten King Leir —, in seinem Charakter keineswegs über den Typus des reinen Expositionsmonologes, wie er uns in der Tragödie der Antike bei Euripides entgegentritt. Die Absicht des Dichters, den Zuschauer über die Vorgeschichte und die treibenden Kräfte in dem Charakter des Helden aufzuklären, verrät sich mit unverkennbarer Deutlichkeit, während eine innere Notwendigkeit für das Selbstoffenbarungsbedürfnis des Helden fehlt.

Derselbe absichtliche Zug und dasselbe ausgesprochen undramatische Gefüge kennzeichnet Richards folgende Monologe, die, sozusagen etappenmäßig, seine verbrecherischen Pläne und Umtriebe dem Publikum offenbaren. Auch hier ist es bezeichnender Weise immer der fertige, der ausgereifte Plan; nicht der soeben im Entstehen begriffene, sich allmählich aus dem grübelnden

Hirne losringende Plan, der die unwillkürlich laut werdende Gedankenarbeit des Grübelnden zu einem dramatisch wahren und glaubhaften Selbstgespräch gestalten würde. Es fehlt diesen Monologen — und dies gilt in der Hauptsache vom Shakespeareschen Monolog im allgemeinen, auch dem seiner reifsten Zeit — das Element, das dem Monolog in erster Linie dramatischen Charakter verleiht: das genetische Element, d. h. die Eigentümlichkeit, daß im Monologe selbst die Gedanken des einsam Sinnenden entstehen und sich weiter entwickeln. Nur das genetische Element macht den Reflexionsmonolog innerlich wahr und dramatisch. Erst das genetische Element setzt den Schauspieler instand, den Monolog, indem er ihn nicht wie ein auswendig gelerntes Paradestück abhaspelt und dem Publikum vordeklamiert, sondern seine Gedanken und Eingebungen allmählich entstehen läßt, wirklich natürlich und realistisch im guten Sinne des Wortes zu spielen.

Um sich die ungeheure Weiterentwicklung zu vergegenwärtigen, die der Monolog seit Shakespeare in unsrer deutschen dramatischen Literatur erfahren hat, bedarf es nur der Erinnerung an Lessing, einen Meister des Monologes in seinen reifen Dramen, etwa an die unvergleichlichen, dem Leben gleichsam abgelauschten Monologe von Odoardo Galotti, in denen sich der Vorsatz, die Tochter zu töten, in dem grübelnden Hirne des Alten entwickelt. Es bedarf nur der Erinnerung — um ein Richard dem Dritten einigermaßen analoges Beispiel zu wählen — an Franz Moor und die instinktive geniale Sicherheit, womit der junge Schiller im Eingangsmonologe des zweiten Aktes Franzens Anschlag gegen das Leben seines Vaters ebenso wahr wie echt dramatisch sich entwickeln läßt.

Entsprechend dem Fehlen des genetischen Elementes im Monologe Shakespeares, widerstreitet auch Stil und Sprachbehandlung in Richards Monologen dem eigentlichen Wesen des Selbstgesprächs. Während dieses seiner ganzen Natur nach eine gewisse Kürze und Beschränkung in den Ausdrucksmitteln notwendig macht, während das bewegte Spiel der im Selbstgespräche sich häufenden und sich wirr durchkreuzenden Gedanken

auch in der Sprache nach einem mehr oder weniger durchbrochenen und zerrissenen Satzbau verlangt, bewegen sich die Shakespeareschen Monologe dieser Schaffensperiode, entsprechend ihrem Inhalt, in kunstvollem Periodenbau, in einem breit dahinrollenden rhetorischen Flusse, durch den alles, eher als der Schein der den Monolog charakterisierenden Improvisation erreicht wird. Der Shakespearesche Monolog dieser Periode ist in Stil und Behandlung so unrealistisch als nur möglich.

Wie wenig Shakespeare die Täuschung erstrebte, die dem Selbstgespräch im modernen Sinne eigen ist, zeigen mancherlei formelle Kleinigkeiten. So sagt Richard (I, 3):

> Clarence, den ich in Finsternis gelegt,
> Bewein' ich gegen manchen blöden Tropf,
> Ich meine Stanley, Hastings, Buckingham —

Wie charakteristisch ist hier das erläuternde „ich meine" (namely im Original), das, im wirklichen Selbstgespräch unmöglich, den Hörer über etwa vorhandene Zweifel in zuvorkommender Weise aufklärt! Auch in der äußern Motivierung des Monologes macht der Dichter wenig Umstände: das Gespräch mit Hastings (I, 1) unterbricht Gloster ganz unvermittelt durch die Worte „Geht nur voran, ich folge bald euch nach" und bekundet damit in unzweideutiger Weise sein Bedürfnis nach einem Monologe, um das Publikum über den Fortschritt seiner Intrigen auf dem Laufenden zu erhalten.

Die innere Unwahrheit dieser ersten Monologe Glosters, von denen sich nur der eine „Ward je in dieser Laun' ein Weib gefreit!" (I, 2) durch einen gewissen dramatischen Zug und dramatische Anlage abhebt, macht sich auf der modernen Dekorationsbühne weit störender geltend, als es auf dem altenglischen Theater der Fall war. Denn die dekorationslose Bühne stellte hier keine Straße dar, sondern sie war, wie so häufig bei Shakespeare, ein neutraler Raum, wo sich kein störender Widerspruch zwischen Richards breiten Selbstoffenbarungen und dem hierfür wenig geeigneten Schauplatz bemerkbar machte.

Ganz anders auf der modernen Bühne, wo sich der Schauspieler in einer, mit dem Realismus heutiger Ausstattungskunst

hergerichteten Straße bewegt und wo die Unwahrscheinlichkeit von Richards zahlreichen Monologen, auf dem Hintergrund einer in diesem Falle natürlich menschenleeren Straße, besonders störend empfunden wird.

Während sich in Richards Selbstgesprächen in den ersten Akten des Stückes mehr oder minder fast überall des Dichters Absicht verrät, das Publikum zu belehren, enthält die Tragödie einen Monolog, worin der junge Dramatiker eine ganz andre künstlerische Höhe in der Behandlung des Selbstgesprächs erklommen hat. Es ist der herrliche Monolog im Zelt, als der Nachhall der Geistererscheinungen den vom Gewissen Gepeinigten vom Lager emporjagt. Hier pulsiert mit einem male, was dem Monologe bis jetzt gefehlt hat: echt dramatisches Leben. Wie der Monolog sich inhaltlich zu einem Seelengemälde von erschütternder Wahrheit gestaltet, so entspricht auch formell die knappe, zerrissene Ausdrucksweise — mit dem zum erstenmale hier auftretenden, dem Charakter dieses Monologes vortrefflich entsprechenden dialogischen Elemente („Ist hier ein Mörder? Nein!") — allen Anforderungen des dramatischen Monologes. Die mehr oder minder schablonenhafte und unwahre Form des bisherigen Selbstgesprächs wird siegreich von der genialen Kraft des Dichters durchbrochen.

Die dichterische und dramatische Bedeutung dieses Monologes fällt um so mehr ins Gewicht, da uns neben ihm in derselben Tragödie, abgesehen von Richards Selbstgesprächen, die schülerhaftesten Anfänge in der Technik des Monologes begegnen. So berichtet Tyrrel (IV, 3) die Ermordung der Prinzen in einem Monologe, der in dem Bilde von den „Vier Rosen eines Stengels" eine Perle Shakespearescher Dichtung enthält, dessen Erzählung aber in ihrer ruhigen, sachlichen Breite, mit der Anführung der Reden der beiden Kinder im Munde des Monologisierenden hier gänzlich unmöglich ist. Es ist bezeichnend, daß der Dichter auch nicht den leisesten Versuch macht, diesem Monologe, der dem Publikum mit der Objektivität des Historikers das mittlerweile Geschehene berichtet, eine gewisse dramatische Färbung zu verleihen, etwa durch Betonung der

Gewissenspein, die Tyrrel in der Erinnerung an das Verbrechen empfindet. Der Monolog ist ein wahres Schulbeispiel für die undramatische Verwendung erzählender Elemente im Selbstgespräch.

Noch naiver beinahe ist die Technik, womit der bekannte Monolog des Kanzellisten in Richard dem Dritten (III, 6) behandelt ist. Das Motiv, daß die Klageschrift gegen Hastings schon vollendet war, lange ehe seine Verhaftung erfolgte, ist an sich nicht ohne Bedeutung, und der Dichter gewann durch seine Verwendung den Vorteil, mit dem Auftreten des Kanzellisten gleichzeitig einem technischen Bedürfnis seiner Bühne zu dienen: während der Kanzellist auf der Vorderbühne seinen Monolog sprach, konnte auf der durch den Vorhang verschlossenen Hinterbühne der Umbau der Scene in den Hof von Baynardsschloß vorgenommen werden. Beides aber entschuldigt nicht die beinahe ans Komische streifende Naivität, womit die kleine Scene technisch vom Dichter behandelt ist. Der Kanzellist, eine neue und dem Publikum unbekannte Figur, tritt auf und erzählt, ohne daß irgend ein Motiv für seine monologische Auslassung vorhanden ist, den merkwürdigen Fall von der verfrühten Klageschrift; nachdem er die Absicht des Dichters erfüllt hat, verschwindet er alsbald wieder von der Bildfläche. Bezeichnend ist auch die mehr oder weniger direkte Anrede des Kanzellisten an die Hörer:

Nun merke man, wie fein das hängt zusammen
(And mark how well the sequel hangs together).

Es unterliegt keinem Zweifel, daß der Schauspieler hier, desgleichen in dem Monologe Tyrrels und zum großen Teile in den Monologen Richards, entsprechend dem Charakter dieser Pseudoselbstgespräche, direkt zu den Zuschauern sprach.

Die Monologe in Richard dem Dritten und in den Werken der gleichen Schaffensperiode sind besonders charakteristisch für die Technik und den Charakter des Shakespeareschen Monologes im allgemeinen.

Ein Ueberblick über das Gesamtschaffen des Dichters belehrt zwar, daß der Monolog sich mit der zunehmenden Reife

und Meisterschaft seiner Dramen zum Teil in staunenswerter Weise vervollkommnet, daß das rein erzählende Element und das Absichtliche in der Selbstoffenbarung der Personen in den Monologen der spätern Zeit mehr und mehr zurücktritt, aber nicht völlig verschwindet, auch nicht in den eigentlichen Meisterdramen, auch nicht in den Werken seines reifsten Alters. Noch in Heinrich dem Vierten, der bereits der Mitte der neunziger Jahre angehört, begegnet uns in dem Monologe des Prinzen Heinz nach der ersten Falstaffscene (1. Tl. I, 2) ein Musterbeispiel des unkünstlerischen, d. h. innerlich unwahren, nur für das Publikum bestimmten Monologes:

Ich kenn' euch all und unterstütz' ein Weilchen
Das wilde Wesen eures Müßiggangs.
Doch darin tu' ich es der Sonne nach,
Die niederm, schädlichem Gewölk erlaubt
Zu dämpfen ihre Schönheit vor der Welt,
Damit, wenn's ihr beliebt sie selbst zu sein,
Weil sie vermißt ward, man sie mehr bewundre:
 ꝛc. ꝛc.

Alle dichterischen Schönheiten des Monologes sind nicht imstande, darüber hinwegzutäuschen, daß das Selbstgespräch des Prinzen psychologisch unmöglich ist, daß im Grunde nicht dieser, sondern der Dichter spricht, daß sich unverkennbar dessen Absicht verrät, das Publikum schon hier über die wahre Natur des königlichen Sprossen aufzuklären; ja daß durch diese Absicht des Dichters des Prinzen entzückendes Charakterbild einen unschönen, und unnaiven Zug erhält, in der kühlen Berechnung, womit er sich in der scheinbaren Zügellosigkeit seiner Jugend eine wirksame Folie zu schaffen meint für die künftige glänzende Entpuppung seines wahren Ichs.

Das Absichtliche dieses Monologes macht sich an dieser Stelle um so auffälliger bemerkbar, als dieselbe Historie in König Heinrichs wundervollem Anruf an den Schlaf („Wieviel der ärmsten Untertanen sind um diese Stund' im Schlaf!" 2. Tl. III, 1) eines der herrlichsten Beispiele des lyrischen Stimmungsmonologes in Shakespearescher Poesie aufweist und in dem Selbstgespräch des brieflesenden Percy (1. Tl. II, 3)

das Beispiel eines Reflexionsmonologes, worin der Monologisierende, unabsichtlich und, ohne ein Wort von sich zu sagen, sein Wesen in treffender Weise charakterisiert.

Tritt man in die Periode der tragischen Meisterwerke, so stößt man noch in Romeo, neben den mit unendlicher Zartheit behandelten Selbstgesprächen Julias, auf den Monolog Lorenzos im Klostergarten (II, 3), der sich bei allem dichterischen Zauber doch allzu bewußt und absichtlich an das Publikum wendet, diesem in seiner programmatischen Pflanzen-Symbolik den tieferen Sinn der folgenden Tragödie in nuce enthüllend. Auch in Othello tritt noch eine auffällige Ungleichheit in der Behandlung des Monologes zu Tage. Wohl ist in den Selbstgesprächen Jagos gegenüber den in vieler Beziehung damit verwandten Monologen Richards des Dritten ein unleugbarer, teilweise sogar sehr bedeutender Fortschritt zu erkennen, namentlich darin, daß das genetische Element jetzt eine viel umfangreichere Rolle spielt, als früher und daß der sprachliche Stil des Monologes in seinem charakteristischen Realismus dem Wesen des Selbstgesprächs weit näher kommt, als der rhetorisch gefärbte Stil in den Monologen Richards. Trotzdem verstimmt auch in Jagos Selbstgesprächen sehr vielfach noch die störende Absicht, die Motive hervorholt, von denen man sonst in dem Stücke nichts erfährt, und die Jago in Monologen reden läßt, wo der Dichter nur das Bedürfnis fühlte, das Publikum über das allmähliche Weiterschreiten der Jagoschen Intrige recht deutlich zu unterrichten — technische Ungeschicklichkeiten in der Behandlung des Monologes, die gerade in dieser technisch sonst so bewundernswerten Tragödie besonders störend ins Auge fallen.

Noch 1605, wo sich der Dichter in König Lear zum Zenith seines tragischen Schaffens erhebt, begegnet man einer Behandlung des Monologes, die dem Wesen des Selbstgesprächs widerstreitet. Der verkleidete Kent führt sich in einem kleinen Monologe ein (I, 4), der mehr seinem berechtigten Wunsche, sich dem Publikum in dieser Vermummung bekannt zu geben, als einer inneren Notwendigkeit entspringt.

Besonders charakteristisch aber ist der Monolog des geächteten Edgar (II, 3), der technisch dazu dient, den zeitlichen Zwischenraum zwischen dem Monologe Kents im Block und dem Erscheinen Lears vor Glosters Schloß zu überbrücken und den der Dichter mit denkbar naivster Technik dazu benutzt, das Publikum über das weitere Schicksal Edgars aufzuklären und auf seine Umwandlung in den armen Thoms der folgenden Akte vorzubereiten. Edgar erzählt, was mit ihm geschehen ist, schildert seine verzweifelte Lage und verkündet hierauf seinen fertigen Entschluß, sich in die Gewandung eines Tollhausbettlers zu verkleiden, indem er — im Selbstgespräch! — der Reihe nach die verschiedenen Mittel aufzählt, die ihm zu seiner äußern Verwandlung dienen sollen. Man hat hier lediglich die äußere Form des Monologes vor sich: tatsächlich ist die Scene eine Mitteilung Edgars an die Zuhörer, die kaum den Schein erstrebt, etwas andres zu sein, als eine solche. Es zeigen sich hier deutlich die Reste epischen Schaffens, die der Kunst Shakespeares auch auf ihrem Höhepunkt mehr oder minder sichtbar noch anhaften. Statt Edgars könnte ebensogut der Rhapsode, etwa in der Form des Chorus, oder wie in Perikles, in der Gestalt des alten Gower, vor das Publikum treten, um ihm zu erzählen, was zum Verständnis des Zusammenhangs notwendig ist.

In Maß für Maß, das ungefähr derselben Periode angehört, steht neben den größtenteils vortrefflichen Monologen Angelos, die teilweise echt dramatisch sind und mit besonderm Glück mit dem dialogischen Element arbeiten, das Selbstgespräch des Herzogs (III, 2) zum Schluß des dritten Aktes:

> Wer führen will des Himmels Schwert,
> Muß heilig sein und ernst bewährt!
> ꝛc.

Dieser Monolog — gewissermaßen ein verkümmerter Rest des alten, aus Seneca stammenden, die Akte beschließenden Chores — ist im Grund nur für die Hörer bestimmt; er verkündet gleichsam aus dem Munde des idealen Zuschauers des Dichters eignes sittliches Empfinden und nimmt erst in sei-

nem zweiten Teil die individuellere Färbung der dramatischen Situation an. Eine an sich unwesentliche, aber doch bezeichnende Einzelheit bietet in demselben Stück ein Monolog Angelos (II, 4), wo das parenthetisch eingefügte „o hör' es niemand" (let no man hear me) dem Charakter des Selbstgesprächs widerstreitet. Denn die theatralische Konvention, die dem stilisierten Selbstgespräche zugrunde liegt, geht von der stillschweigenden Voraussetzung aus, daß der Monologisierende sich des Lautwerdens seiner Gedanken nicht bewußt ist, sich selbst also unmöglich durch eine Parenthese unterbrechen kann, worin er die Belauschung seiner Reden befürchtet. Durch eine Parenthese im Monolog, wie „o hör es niemand", wird der Hörer aus dem Reich der Wirklichkeit, in das ihn die Kunst des Dichters gezaubert hat, alsbald auf den nüchternen Boden des Theaters versetzt, wo ein Schauspieler des Publikums wegen Komödie spielt.

Aus dem gleichen Grund ist auch jede Belauschung des Monologes durch einen dritten unmöglich — denn sie hebt die künstlerische Täuschung des Selbstgespräches auf. Eine solche Belauschung des Monologes kommt in Shakespeares Dramen wiederholt vor; die künstlerische Unwahrheit tritt besonders störend zu Tage, wenn der Monologisierende seine Betrachtungen durch Pausen unterbricht, um dem Belauschenden Gelegenheit zu einer Zwischenrede zu geben. So in Heinrich dem Sechsten, in der dichterisch äußerst reizvollen Scene, wo der landesflüchtige König in die Gefangenschaft der beiden Förster gerät (3. Tl. III, 1), wo Heinrichs für das Publikum bestimmte monologische Mitteilungen durch die Zwischenbemerkungen der beiden verborgenen Förster mehrmals unterbrochen werden. Der heutige Zuschauer vermag sich eines Lächelns über die glückliche Naivität dieser Kunst kaum zu erwehren, wenn der eine Förster in Bezug auf den Wiederbeginn von Heinrichs Selbstgespräch zu seinem Nachbarn äußert: „Halt noch ein Weilchen, hören wir noch mehr." Dasselbe Spiel begegnet uns noch in der ausgereiften Kunst von Was ihr wollt, wo Malvolios großer Brief-Monolog von den Interjektionen des ihn belauschenden Kleeblattes Tobias,

Bleichenwang, Fabio unterbrochen wird. Selbst die außerordentlich komische Wirkung, die durch die Situation hier hervorgerufen wird, läßt doch die Gewagtheit dieses Kunstmittels nicht ganz vergessen.

Auch in der letzten Schaffensperiode des Dichters, die uns in der exotischen Welt der Romanzen die wundervollen Früchte seiner abgeklärten dichterischen Lebensweisheit beschert hat, verschwinden aus den Monologen nicht völlig die Elemente, die dem Charakter des Selbstgesprächs zuwiderlaufen.

Noch im Wintermärchen erzählt Antigonus bei Aussetzung des Kindes (III, 3) ein Traumgesicht der vergangenen Nacht in der unbeholfenen Form eines Monologes, und in Cymbelin finden sich, entsprechend der Ungleichheit, die auch sonst diesem wunderbaren Werke eigen ist, neben Monologen, die dramatisch auf bewundernswerter Höhe stehen, wie dem des Posthumus nach Empfang der Nachricht von der angeblichen Untreue Imogens — Spuren der allernaivsten Technik in Behandlung des Selbstgesprächs. Wenn Bellarius seinen Monolog im Walde, zur Belehrung des Publikums und zur Ergänzung der mangelhaften Exposition, damit schließt, daß er sich selbst erzählt, wie er vor vielen Jahren Cymbelins beide Söhne entwendete, wie Euriphile die Kinder säugte, und daß er zuguterletzt sogar sich selbst mit seinem wirklichen und seinem angenommenen Namen vorstellt (III, 3):

Ich selbst Bellarius, den man Morgan nennt,
Gelt' als ihr rechter Vater. — Horch, die Jagd!

so sucht diese Naivität in der Behandlung des Monologes selbst bei Shakespeare ihresgleichen und findet kaum in einigen ähnlichen technischen Hilflosigkeiten der ersten Jugenddramen eine Parallele. Hierher gehören auch die im ganzen wenig glücklichen und zum großen Teile an die Zuschauer gerichteten Monologe Clotens und das ausschließlich für das Publikum bestimmte lange Apart des Arztes Cornelius, der in Gegenwart der Königin die Zuschauer über die Unschädlichkeit des von ihm bereiteten Giftes unterrichtet. Von dem unkünstlerischen und auf alle Fälle unorganischen Kunstmittel des Aparts macht

Shakespeare in Cymbelin auch an andrer Stelle, so in den Seitenbemerkungen des einen Edelmanns in dem Gespräche mit Cloten (I, 3), einen für die Technik dieses Stückes charakteristischen und weit ausgiebigeren Gebrauch, als er es sonst wohl zu tun pflegt. Das Apart des Arztes Cornelius wächst durch seine Ausdehnung zu einem kleinen Monolog an, der nur das besondere hat, daß er in Gegenwart von andern gesprochen wird: eine Form des Selbstgesprächs, die im Drama der vorausgehenden Zeitepoche, u. a. in Tancred und Gismunda (1568), ein gewisses Vorbild hat, die — seltsam genug — auch in der neueren Literatur, bei Hebbel, insbesondere in seiner Genoveva noch einmal auftaucht, die aber bei Shakespeare in dieser Art der Verwendung ziemlich vereinzelt steht.

Es zeigt sich, daß die Verwendung von Elementen im Monologe, die mit dessen wirklichem Wesen nichts zu tun haben, die vielmehr ausschließlich zur Belehrung des Publikums dienen und die sich mehr oder minder direkt an dieses richten, der Dramatik Shakespeares in allen Stadien ihrer Entwicklung eigentümlich ist; am häufigsten in den Jugendwerken, weniger häufig, aber keineswegs vereinzelt in den Meisterwerken seiner mittleren Schaffensperiode und in den letzten Produkten seines Mannesalters. Die Anforderungen, die Shakespeare und die Kunst seiner Zeit an den Monolog und seine Technik stellten, waren durchaus verschieden von denen der heutigen Kunst. Nichts wäre deshalb verkehrter, als in dem Shakespeareschen Monolog etwa schlechtweg ein Ideal des dramatischen Monologes erblicken zu wollen und den großen Dichter, wie es noch vor Jahrzehnten durch Delius geschah, als den „sichersten Führer und Meister auch auf diesem Gebiete dramatischer Kunst“ zu verherrlichen [1]). Mit einer derartigen Verallgemeinerung der Verherrlichung erweist man dem Dichter und der Erkenntnis seines Wesens einen zweifelhaften Dienst; als ein Führer und Meister auf diesem Gebiete kann Shakespeare nur in sehr bedingtem Sinne gelten. Viel besser wird man tun, wenn man dem Monologe Shakespeares vom historischen Standpunkt aus gerecht zu werden sucht und sich

daran erinnert, daß dieser Monolog, den der Dichter in solcher Weise von seinen Vorgängern übernahm, in seiner naiven Technik und seinen epischen Bestandteilen, aufs engste mit der eigentümlichen Beschaffenheit der altenglischen Bühne und der auf ihr üblichen, in gewissem Sinne durch sie gebotenen Spielweise zusammenhing.

Wenn man sich die durch die historische Ueberlieferung und die scenischen Verhältnisse bedingte Befangenheit vor Augen hält, der Shakespeare in der Behandlung des Monologes unterworfen war, und sich gleichzeitig daran erinnert, daß der Dichter, wie die zahlreichen Reste mangelhafter Monologe in seinen reifsten Dramen beweisen, keineswegs eine prinzipielle Umgestaltung des Monologes zum Selbstgespräch im wirklichen Sinn anstrebte: so muß man umso mehr die Genialität bewundern, womit der Dichter den Monolog im Lauf seiner Entwicklung mehr und mehr vervollkommnete, ihn in Romeo, in Caesar, vor allem aber in Hamlet und Macbeth zu staunenswerter künstlerischer Höhe hob und ihn dem Ideale des künstlerisch behandelten Selbstgesprächs näherte. Aber auch in Hamlet, der durch die Eigenart des Helden gleichsam prädestinierten Tragödie des Monologes, steht dessen Behandlung keineswegs überall auf derselben Höhe; hinter Hamlets erstem Monolog „O schmölze doch dies allzu feste Fleisch“ (I, 2), einem Meisterstück des dramatischen Selbstgesprächs, bleiben die übrigen Monologe in dramatischer Beziehung teilweise beträchtlich zurück; für eine gewisse lose Verbindung des Monologes mit dem dramatischen Gefüge ist der Umstand immerhin bezeichnend, daß „Sein oder nicht Sein“ in den beiden Quartos von 1603 und 1604 jeweils eine andre Stelle in dem Stück einnehmen konnte, ohne daß tiefgreifende Veränderungen dadurch notwendig wurden. Auf bewundernswerter Höhe steht fast durchweg der Monolog in Macbeth[2]). Das erstreckt sich bis auf den kleinen Monolog Banquos

Du hasts nun: König, Cawdor, Glamis, alles (III, 1),

wo das dem Hörer noch unbekannte Faktum der Königskrönung Macbeths in unabsichtlicher und echt dramatischer Weise in

das Selbstgespräch verwoben ist. Es ist ein Zug von feinster psychologischer Wahrheit, daß Banquos brütendes Sinnen, das unablässig auf den zweiten Teil der Hexenprophezeiung, die Erhebung seines Stammes, gerichtet ist, an die Vorstellung von Macbeths Krönung anspinnt.

Die Vermutung, die sich aus dem Selbstgespräch der Shakespeareschen Tragödie für dessen Spielweise ergibt, wird zur Gewißheit, wenn man auch den Monolog der Komödie, den des Humoristen und den der komischen Figur, des Fool und des Clown, von demselben Gesichtspunkt aus ins Auge faßt.

Auch in dem Monologe des Shakespeareschen Lustspiels finden sich zahlreiche Stellen, wo der Darsteller durch die direkte Anrede an das Publikum in unmittelbare Beziehung zu den Hörern tritt. Ganz unverblümt geschieht dies in einem Jugendwerke des Dichters, in den Beiden Veronesern. Der Clown des Stückes, der Diener Lanz mit seinem Hunde, apostrophiert in einem seiner Monologe die Zuschauer in folgender Weise:

> Meine Großmutter, die keine Augen mehr hat, seht ihr, die weinte sich blind bei meinem Fortgehen. Ich will euch zeigen, wie es herging. Dieser Schuh ist mein Vater &c. (II, 3.)

In der gleichen Weise unterbricht der Spieler seine Darlegungen auch im folgenden zu verschiednen Malen durch das charakteristische „seht ihr“ (look you) oder „urteilt selbst“ (you shall judge).

Diese Art des Monologes hat weder inhaltlich noch formell mit dem Selbstgespräch im strengern Sinn etwas gemein. Der Spaßmacher tritt vor das Publikum, bereitet ihm Kurzweil durch seine Späße und Possen, ohne ein Hehl daraus zu machen, daß er für das Publikum und wegen des Publikums seine Schnurren zum besten gibt. Wir sehen hier im Keim den echten und rechten Hanswurst, wie er in der Dramatik der folgenden Jahrhunderte unter den verschiedensten Namen sein Wesen treibt und wie er sich in vielfach veränderter und teilweise veredelter Form bis in die neuere Literatur herein, bis auf Raimund und Nestroy, lebendig erhalten hat.

Es ist hervorzuheben, daß dieser Typus des Spaßmacher-Monologes, der das Publikum in bewußter Absicht durch Späße und witzige Reden zu unterhalten sucht, der Grundtypus für den Monolog der Shakespeareschen Komödie bleibt; daß dieser Typus aber mit der zunehmenden Entwicklung und Reife des Dichters eine wachsende künstlerische Vertiefung und Individualisierung erfährt bis hinauf zu dem Monologe, wie er uns bei den Meisterschöpfungen eines Benedikt und Falstaff entgegentritt.

Die direkte Anrede des Darstellers an das Publikum in der plumpen Art, wie die Monologe der Beiden Veroneser sie zeigen, kommt später nur selten vor und wird vom Dichter in seinen reiferen Schöpfungen, mit wenigen Ausnahmen, vermieden. Doch haben sich viele Spuren dafür, daß der Darsteller mit dem Publikum konversierte, auch in Shakespeares spätern Komödien erhalten, bis zu den Werken seiner letzten Schaffensperiode — ein deutlicher Beweis, daß auch hierin eine grundsätzliche Wandlung von dem Dichter nicht erstrebt wurde. Petruchio wendet sich zum Schlusse seines Monologes, worin er die Methode seiner Zähmungskur auseinander setzt (IV, 1), direkt an die Hörer mit den Worten:

Wer Widerspenst'ge besser weiß zu zähmen,
Mög' christlich mir's zu sagen sich bequemen.

In dem Monologe Lanzelot Gobbos sowohl, wie in denen Sir John Falstaffs, findet sich die charakteristische Wendung „die Wahrheit zu sagen" (to say the truth, oder: in deed).

Denn, die Wahrheit zu sagen, mein Vater hatte einen kleinen Beigeschmack —

so witzelt Lanzelot (II, 2), und Falstaff gesteht im Hinblick auf das einzige in seiner Kompagnie vorhandene Hemd (1. Tl. IV, 2):

Das Hemde ist, die Wahrheit zu sagen, dem Wirt zu St. Albans gestohlen.

Es ist einleuchtend, daß diese Bekräftigung der Aussage im Monologe unmöglich ist und unzweideutig auf die Anrede an eine dritte Person — das Publikum — hinweist. Ein an-

dermal sagt Falstaff, als er davon spricht, wie er den Prinzen durch die Person des Friedensrichters Schaal zu erheitern gedenkt (2. Tl. V, 1), zu den Zuschauern:

> O, ihr sollt ihn lachen sehen (you shall see him laugh), bis sein Gesicht aussieht wie ein nasser, schlecht zusammengefalteter Mantel.

Auch im Dialoge wendet sich Lanzelot — bezeichnender Weise — direkt an die Hörer, wenn er, im Begriff seinen blinden Vater zu foppen, in einem Apart jenen zuruft: „Nun gebt Achtung (mark me now), nun will ich loslegen.“ In ähnlicher Weise begegnet uns auch noch in den Werken der letzten Schaffensperiode, in Troilus und Cressida bei Thersites („Fragt mich nicht, was ich sein möchte, wenn ich nicht Thersites wäre“, V, 1), und im Wintermärchen beim alten Schäfer („Hört nur!“ III, 3) die direkte Anrede des Darstellers an die Zuschauer. Aber auch wo solche direkte Hinweise auf die Beziehung des Schauspielers zum Publikum fehlen, verrät der Monolog des Shakespeareschen Lustspiels durch Inhalt und Art der künstlerischen Behandlung seinen Charakter als den einer sich unmittelbar an das Publikum wendenden Spaßmacherei. Dem eigentlichen Wesen des Selbstgesprächs wird die Shakespearesche Komödie nur in den allerseltensten Fällen gerecht. Auch da nicht, wo Shakespeares Humore sich zu ihrem genialsten Erzeugnis krystallisiert haben: bei der Schöpfung Sir John Falstaffs. Das behagliche, allen starken innern Erregungen abholde Phlegma, das ein wesentliches Ingrediens seines Charakters bildet, ist an sich schon eine wenig günstige Vorbedingung für häufige und ausgedehnte Selbstgespräche. Ebensowenig ergibt sich aus den Situationen, in denen sich Falstaff bewegt, die Notwendigkeit oder die Berechtigung zu langen Monologen.

In der Tat entbehren denn auch Falstaffs Selbstgespräche fast durchweg der innern Notwendigkeit; der Inhalt seiner Monologe — er beleuchtet entweder in behaglicher Selbstironisierung seinen eignen Charakter oder er berichtet mit unumwundener Offenheit über die seltsame Methode seiner Rekruten-

werbung oder er bespöttelt das lächerliche Renommistentum seines Freundes Schaal oder aber er ergeht sich in redseliger Breite über die köstlichen Eigenschaften des spanischen Sektes — der Inhalt dieser Monologe widerstreitet, wenigstens in der Art, wie der Dichter ihn künstlerisch verarbeitet, dem Wesen des Selbstgesprächs. Ohne jede äußere oder innere Veranlassung bleibt der monologschwangere dicke Ritter jeweils auf der Bühne zurück, um die Hörer durch ein Raketenfeuer seiner Humore zu ergötzen. Es ist für die lose dramatische Oekonomie der Falstaffschen Monologe bezeichnend, daß man sie beinahe ausnahmslos beseitigen könnte, ohne daß sich in dem Stück als Ganzem eine Lücke bemerkbar machte. Man würde viele köstliche Einzelheiten schmerzlich vermissen; aber der Zusammenhang der Handlung und, was noch bezeichnender ist, das Charakterbild Falstaffs würde keine wesentliche Einbuße erleiden. Das Bild des dicken Ritters ist durch die dialogischen Scenen mit bewundernswerter Meisterschaft in allen Grundzügen festgelegt und erhält durch die Selbstoffenbarungen seiner Monologe wohl eine leichte Schattierung und Nuancierung, aber keine neue Beleuchtung. In dramatischer Beziehung nimmt nur e i n Monolog eine Sonderstellung ein: das Selbstgespräch, worin der totgeglaubte Falstaff auf dem Schlachtfeld von Shrewsbury die angenommene Maske abwirft (1. Tl. V, 4):

> Eingesargt! Wenn du mich heute einsargst, so gebe ich dir Erlaubnis, mich morgen einzupökeln und zu essen obendrein. Blitz, es war Zeit, eine Maske anzunehmen, ꝛc. ꝛc.

Dieser Monolog ergibt sich aus der Situation und wirkt, zum größten Teile wenigstens, psychologisch überzeugend; durch Falstaffs Entschluß, sich selbst als Percys siegreichen Gegner auszugeben, bildet er ein notwendiges Glied im dramatischen Zusammenhang. Im allgemeinen aber zeigt auch der Monolog Falstaffs — natürlich künstlerisch in hohem Maße veredelt und individualisiert — den Typus des für die Shakespearesche Komödie charakteristischen Spaßmacher-Monologes, der deutlich seine Absicht verrät: die Belustigung des Publikums.

Ein Monolog, der an sich aus einer echt dramatischen Situation erwächst, ist das Selbstgespräch Lanzelot Gobbos, da dieser mit dem Entschlusse kämpft, ob er aus dem Hause des Juden entlaufen soll oder nicht. Hier ist der Monolog vortrefflich am Platz, und die entsprechende künstlerische Behandlung konnte in der wahrheitsgetreuen Schilderung der den armen Jungen quälenden Zweifel und der sich in ihm bekämpfenden Gedanken das Muster eines psychologisch glaubhaft wirkenden Lustspiel-Monologes schaffen. Es ist bezeichnend, daß der Dichter auf die Erreichung dieses Zieles verzichtet. Kein ehrliches Empfinden, das sich in die Seele Lanzelots zu versetzen vermag, wird den Eindruck haben, daß der Konflikt und das Widerspiel der Gedanken in dem Jungen wahr und überzeugend verkörpert sei. Der Eindruck ist vielmehr der bewußter Spielerei und absichtlicher Possenreißerei. Das dialogische Element, das in richtiger Behandlung (man vergleiche Lessing!) so glücklich für den Monolog verwertet werden kann, ist hier durch die Art und Weise, wie Lanzelot den bösen Feind und sein Gewissen verkörpert und diese sich in Rede und Gegenrede bekämpfen läßt (man vergleiche die charakteristischen „oder“: „guter Lanzelot, oder guter Gobbo, oder guter Lanzelot Gobbo!“), rein theatralisch angewandt. Das alles ist nur zur Unterhaltung des Publikums: Theater und Spielerei, aber keine naive, überzeugende Schilderung des Menschen und des ihn beseelenden Konfliktes. Lanzelot steht *über* dem Konflikt und spielt damit, aber er ist nicht wirklich von dem Konflikt erfaßt. Wie man vom Schauspieler im übeln Sinne sagt: er spielt *mit* der Rolle, statt: er spielt *die* Rolle, so in ähnlicher Weise hier der Dichter. Lanzelots Monolog ist sehr charakteristisch, weil er zeigt, wie schwer sich der Dichter bei der Figur des Clown von dem Schema des bloßen Spaßmacher-Monologes zu wirklicher Menschendarstellung durchzuringen vermag.

Auf einer erheblich höhern Stufe der Entwicklung stehn die Monologe Benedicts in *Viel Lärmen um Nichts*, die dem Wesen des Selbstgesprächs vielleicht am nächsten kommen unter den Monologen der Shakespeareschen Komödie. Die Selbstge-

sprüche Benedicts im zweiten Akt ergeben sich mit logischer Notwendigkeit aus seinem Charakter und der dramatischen Situation; indem sie die Entwicklung seines Verhältnisses zu Beatrice stufenweise illustrieren, sind sie echt dramatisch und insofern unentbehrliche Glieder im Organismus des Ganzen. Es hängt dies auf das engste mit dem Charakter des Stückes zusammen, das in dem Verhältnis von Benedict und Beatrice zum erstenmal in Shakespeares Lustspielen das Beispiel einer eigentlichen Charakterentwicklung bietet. Auch in der Einzelausführung zeigt sich in Benedicts Monologen die reifere Kunst des Dichters, die wirkliche Seelenmalerei zu geben sucht. Einzelne Rückfälle in das Gebiet der bloßen Spaßmacherei fehlen allerdings auch hier nicht; namentlich der Monolog des fünften Aktes verrät allzudeutlich die Absicht, bloße Heiterkeit hervorzurufen.

Wie weit der Dichter davon entfernt war, prinzipiell eine künstlerische Reform des humoristischen Monologes zu erstreben, zeigt am deutlichsten ein Werk aus seiner letzten Schaffenszeit: das Wintermärchen, wo die Monologe des Autolycus wieder die denkbar naivste Technik in der Behandlung des Selbstgesprächs bekunden. Dem erzählenden Element ist der breiteste Spielraum gegönnt, der Inhalt hat mit dem Wesen des Selbstgespräches nichts zu tun; bezeichnend ist namentlich der Auftrittsmonolog des Gauners (IV, 2), worin er sich, nach dem einführenden Liede, dem Publikum regelrecht vorstellt („Mein Vater nannte mich Autolycus") und ihm seine Personalien auseinandersetzt.

Es zeigt sich hier das unverkennbare Schema für den Auftrittsmonolog des Komikers, wie er aus der Lokal- und Gesangsposse der volkstümlichen dramatischen Literatur bekannt ist: Entréelied mit darauf folgendem Monologe, der das Publikum über Person und Verhältnisse des Betreffenden mehr oder weniger witzig unterrichtet.

Genug: in noch geringerm Maße als auf dem Gebiete der Tragödie kann der Shakespearesche Monolog in der Komödie als ideales Vorbild dieser Kunstform gelten oder gar für

dessen künstlerische Behandlung als Richtschnur dienen. Noch weit mehr als dort muß man dem Monolog der Komödie vom historischen Standpunkt aus gerecht zu werden suchen und sich daran erinnern, daß seine naive Technik und der ihm eigne Charakter der bewußten, sich an das Publikum wendenden Spaßmacherei mit der volkstümlichen Tradition, dem äußern Bau und der Spielweise des altenglischen Theaters zusammenhängt. Auch hier hat natürlich Shakespeares dichterischer Genius vielfach fördernd und veredelnd gewirkt, namentlich dadurch, daß er den Clown, der vor seiner Zeit gänzlich außerhalb der Handlung des Stückes stand und lediglich dazu diente, in den Pausen die Zuschauer zum Lachen zu bringen, mit dem dramatischen Bau des Stückes enger verknüpfte und die Individualisierung des Narren zu den mannigfachsten Charaktergebilden auch in der Behandlung des Monologes bis zu einem gewissen Maß zum Ausdruck brachte. —

Noch eine Frage drängt schließlich zur Beantwortung: welchen Standpunkt hat die moderne Schauspielkunst dem Shakespeareschen Monologe gegenüber einzunehmen? Soll sie, entsprechend der feststehenden Tatsache, daß der Monolog auf der Shakespeareschen Bühne in der Komödie wohl durchweg, in der Tragödie sehr vielfach vom Darsteller unmittelbar zum Publikum gespielt wurde, an dieser historisch beglaubigten Spielweise auch heute festhalten? Oder aber soll sie das Grundgesetz der modernen Illusionsbühne, das Gesetz der Intimität, auch auf die Darstellung der Shakespeareschen Dramen, insbesondere des Shakespeareschen Monologes übertragen?

Die Frage steht im Zusammenhang mit einer andern: soll die heutige Bühne durch eine Darstellung der Shakespeareschen Dramen in völlig unveränderter und unverkürzter Form, auf einer dem Vorbild des altenglischen Theaters nachgebildeten Bühne, ein historisch einigermaßen treues Bild einer Theatervorstellung des Elisabethanischen Zeitalters zu geben suchen? Oder aber soll sie die Dramen des Dichters mit schonender Hand den veränderten scenischen Bedingungen des heutigen Theaters

anpassen, um mit Hilfe der fortgeschrittenen Technik und der Stimmungskunst unsrer Tage den ewigen Gehalt seiner Dichtung zu möglichst eindringlicher Wirkung zu bringen! Mit der Beantwortung dieser Frage zugunsten der modernen Illusionsbühne ist auch die andre Frage erledigt. Die heutige Bühne soll in der Darstellung Shakespeares nicht das historische Bild einer vergangenen Epoche der Schauspielkunst zu geben suchen, sondern sie soll Shakespeares Dramen so spielen, wie sie nach den Gesetzen der modernen Schauspielkunst, insbesondere nach dem von der heutigen Illusionsbühne untrennbaren Grundgesetz der Intimität zu spielen sind.

Die moderne Spielweise, die in diesem Sinne von der Darstellung Shakespeares verlangt werden muß, ist selbstverständlich nicht zu verwechseln mit jener Spielweise, die den törichten Irrtum begeht, den saloppen Konversationston des modernen Naturalismus, die Natürlichkeit der Posse, auf die erhabenen dramatischen Gebilde unsrer Geistesheroen übertragen zu wollen. Es gibt keine sinnlosere und verderblichere Phrase, als das heute vielfach gangbare Wort von der Modernisierung der Klassiker, und als warnendes Beispiel, wohin die Verwirklichung dieses Wortes zu führen droht, sollte für alle Zeiten das Fiasko in der Theatergeschichte lebendig bleiben, das eine moderne Aufführung der Luise Millerin an einer ersten Berliner Bühne erlebte. Jedes wirkliche Kunstwerk hohen Stiles hat auch seinen eignen feststehenden und unverrückbaren Darstellungsstil; es kann nur in dem Stile gespielt werden, in dem es von seinem Schöpfer gedacht und empfunden ist. Innerhalb des eigentümlichen Stiles aber, der Shakespeare eigen ist, und innerhalb der mannigfach untereinander nuancierten Stilarten, die die einzelnen Stücke des Dichters verlangen, kann das Grundprinzip der modernen Illusionsbühne, das Gesetz der Intimität, doch jeweils in Kraft bleiben, ohne daß der dichterische Stil des einzelnen Werkes darunter zu leiden braucht. Nur durch die Verbindung dieser beiden Prinzipien ist eine wirklich stilvolle und einheitliche Darstellung Shakespeares auf der modernen Bühne zu erhoffen.

Die Darstellung des Shakespeareschen Monologes in mo-

dernem Sinn, ohne Rücksicht auf das Publikum, ist freilich nicht immer leicht, am wenigsten im Lustspiel, wo vielfache Elemente des Monologes den Darsteller zur direkten Wendung an das Publikum zu drängen scheinen. Sie ist nicht leicht, aber bei entsprechender Retuschierung einiger wenigen Textstellen sehr wohl möglich und überall durchführbar, wo aufseiten des Darstellers wirkliche Begabung und einige Phantasie vorhanden ist und wo, was freilich die Hauptsache bleibt, eine künstlerische Regie ihres Amtes waltet, die den Darsteller auf diesem noch immer sehr vernachlässigten Gebiete — die meisten Regisseure halten den Monolog für einen wünschenswerten Ruhepunkt ihrer eignen Tätigkeit — unterstützt und eine einheitliche Durchführung des Monologes in diesem Sinne zu erzwingen weiß.

Das höchste, was die Kunst der Menschendarstellung zu erreichen vermag, die Keuschheit des intimen Zusammenspiels, die Täuschung, daß der Zuschauer nicht Theater, sondern eine wirkliche Welt zu schauen glaubt, wird durch nichts in so störender Weise verletzt, als durch eine Wendung des Darstellers zum Publikum, durch sein Heraustreten aus dem Rahmen des Zusammenspiels, das jene Täuschung, das den Schein der Wirklichkeit, das die schlichte, absichtslose Natürlichkeit des Spiels vernichtet. Das Prinzip der Intimität hängt auf das engste mit der Forderung der Natürlichkeit zusammen. Und insofern handeln wir, indem wir den Shakespeareschen Monolog im Sinne der modernen Bühne zu spielen suchen, trotz der Abweichung von der historisch beglaubigten Spielweise, doch im Geiste des großen Dichters, der uns in Hamlets Vorschriften für die Schauspieler sein reifstes Denken über die Kunst der Menschendarstellung offenbart und in der eindringlichen Mahnung des Prinzen an die Spieler, niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten und der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, den letzten Schluß seiner künstlerischen Weisheit verkündet hat.

Vorschläge zur Aufführung des König Lear.

Schon im 17. Jahrhundert taucht die Tragödie von König Lear im Repertoire der Wandertruppen vereinzelt in Deutschland auf; so zu Dresden 1626, zu Breslau 1692. Aber erst dem Schluß des 18. Jahrhunderts blieb es vorbehalten, das Shakespearesche Drama als dauerndes Besitztum dem deutschen Theater zu gewinnen. Die erste Aufführung des Stückes in Hamburg, am 17. Juli 1778, in der Bearbeitung von Friedrich Ludwig Schröder, bildet den eigentlichen Ausgangspunkt in der Geschichte von König Lear auf der deutschen Bühne.

Schröders Bearbeitung [1]) strich die Teilung des Reiches und Cordelias Verstoßung und setzte, indem sie diese Vorgänge durch Kent dem Grafen Gloster berichten ließ, an Stelle der dramatischen eine epische Exposition; sie legte unter anderm eine große, im Geschmack der Zeit gehaltene Erkennungsscene zwischen Gloster und Edgar ein, sie milderte den Schluß, indem sie Cordelia am Leben ließ, sie suchte, wie alle Shakespeare-Bearbeitungen jener Tage, durch eine auf Eschenburgs Uebersetzung fußende, leicht verständliche und nüchterne Prosasprache die Wucht der Orlginaldichtung zu mildern und sie dadurch dem Publikum seiner Zeit näher zu bringen. Der Schröderschen Bearbeitung des König Lear gebührt das Verdienst, dem Stück die Bahnen in Deutschland geebnet zu haben. Sie lag den meisten Aufführungen in den achtziger und neunziger Jahren zugrunde und wurde an vielen Theatern noch bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts gespielt [2]).

Nur für einige wenige Städte war der Bearbeitung Schröders eine Konkurrentin erstanden in der 1779 erschienenen Bühnenbearbeitung von Johann Christian Bock, dem damaligen Theater-

dichter der Bondinischen Gesellschaft, nach der das Stück in Dresden und Leipzig gegeben wurde[3]). Bock lehnte sich an Schröders Arbeit an, verfuhr aber in seinen Aenderungen ungleich willkürlicher als jener. Er beseitigte nicht nur die Reichsteilung, sondern auch Lears Zusammenstoß mit Goneril und ersetzte beides durch einige neu erfundene Scenen; er dichtete im zweiten Akt verschiedenes Eigne ein, darunter — offenbar im Anschluß an die englische Lear-Bearbeitung von Nahum Tate (1681)[4]) — eine große Liebesscene zwischen Edmund und Regan, im vierten Akt eine von Schröder übrigens stark abweichende Erkennungsscene zwischen Gloster und Edgar; er verschmolz die Figur des Narren mit der des Kent und ging in der Abänderung des Schlusses noch einen Schritt weiter als Schröder, indem er neben Cordelia auch Lear am Leben ließ.

Neue Bühnenausgaben der Tragödie erschienen 1824 in den Bearbeitungen von Beauregard Pandin[5]) und Johann Baptist von Zahlhas[6]). Die Arbeit Pandins war im Grunde genommen nur eine neue, teilweise auf Voß beruhende Uebersetzung, die an der scenischen Anordnung des Originals keine Aenderungen vornahm und die Bühne nur insofern berücksichtigte, als sie einige Derbheiten beseitigte und Glosters Blendung, dem Beispiele Schröders folgend, hinter die Scene verlegte. Eine teilweise sehr tiefgreifende Umarbeitung dagegen war die ebenfalls auf einer neuen, originalen metrischen Uebersetzung fußende Ausgabe von Zahlhas. Neben zahlreichen Kürzungen und scenischen Aenderungen fügte der Verfasser eine beträchtliche Reihe eigner Zusätze ein und unterzog einzelne Teile des Stückes einer völlig freien Umdichtung. Die Bearbeitung war gegenüber dem Schröderschen Lear nur insofern ein Fortschritt, als sie die metrische Form einführte und die Exposition des Stückes, sowie den tragischen Ausgang beibehielt.

An der Hofburg in Wien hatte Joseph Schreyvogel mittlerweile den Versuch gemacht, mit der langjährigen Tradition der Schröderschen Bearbeitung zu brechen und den echten Lear, für die Darstellung eingerichtet nach der Uebersetzung von Voß, 1822 den Wienern erstmals vorzuführen[7]).

Durch die Einführung des Originals in einer relativ frühen Zeit hat sich Schreyvogel um die Bühnengeschichte des Stückes ein unleugbares Verdienst erworben. Dies Verdienst wird durch einen Punkt der Bearbeitung allerdings geschmälert: sie läßt nicht nur, wie Schröders Umdichtung, Cordelia, sondern der Bearbeitung Bocks folgend, auch König Lear am Leben. Wie bei Schröder und Bock verwandelt sich der Schauplatz für die letzte Scene des Stückes in ein Gefängnis. Lear und Cordelia werden von Wachen hereingeführt; Cordelias Erdrosselung wird durch die Dazwischenkunft von Albanien, Edgar und Kent vereitelt. Lear hält die Ohnmächtige für tot und spricht die Totenklage des Originals. Da kehrt ihr Bewußtsein wieder, und Vater und Tochter liegen sich freudetrunken in den Armen. Die aufs neue ihm angebotene Krone lehnt Lear ab und überträgt sie auf Albanien. Inhaltlich sowohl wie formell lehnt sich Schreyvogel in dieser neu erfundenen Schlußscene an die ältere Bearbeitung von Bock an, der einige Sätze wörtlich entnommen sind. Nur ist die Prosa des ältern Bearbeiters in Verse umgewandelt.

Daß Schreyvogel, entsprechend dem Vorbilde Schröders, Cordelia am Leben erhielt, mag in der Rücksicht auf den weichlichen Geschmack des Wiener Publikums, das einer allzustarken tragischen Erschütterung des Gemütes wenig Sympathie entgegenbrachte, seine Erklärung finden. Daß der Dramaturg sich dagegen durch dieselbe Rücksicht zu der den Geist der Dichtung auf das schärfste verletzenden Konzession verleiten ließ, auch den greisen Lear die Greuel der Tragödie überleben zu lassen, wäre bei einem Manne von seinem literarischen Feingefühl schwer begreiflich, wenn nicht zuverlässige Zeugnisse dafür vorlägen, daß Schreyvogel sich hierbei dem unentrinnbaren Zwang der Zensur beugte[8]). Welches Interesse die Zensur allerdings daran haben konnte, in dem vorliegenden Falle, wo es sich nicht etwa um einen an einem Potentaten verübten Meuchelmord, sondern um das friedliche Hinscheiden eines den Jahren und den Seelenstürmen erliegenden Greises handelte, eine Abänderung der Dichtung zu verlangen, ist nicht ersichtlich. Es scheint in der

Tat, wie man nach den Angaben von Anschütz, dem ersten Darsteller des Lear in Schreyvogels Bearbeitung, vermuten möchte, als ob die Rücksicht auf Moral und Pädagogik es der Zensur als wünschenswert erscheinen ließ, daß „der Vater über seine entarteten Kinder, der König über seine Feinde triumphiere."

Genug: Schreyvogel mußte sich mit der Forderung der Behörde so gut als möglich abzufinden suchen, ohne allzuviel von den Schönheiten der Dichtung zu opfern.

Abgesehen von dem veränderten Schluß ist Schreyvogels Bearbeitung durch rühmenswerte Pietät ausgezeichnet und bietet eine treuere Wiedergabe des Originals als viele neuere Einrichtungen des Stückes. Vor allem ist den Scenen der Glostertragödie, im Gegensatz zu vielen andern Bearbeitungen des Dramas, ihr volles Recht gewahrt. Seltsam ist eine scenische Anordnung des dritten Aktes: für den letzten Teil der Heidescenen ist als Schauplatz nicht, wie üblich, das Innere von Glosters Hütte gewählt, sondern der Schloßgarten bei Glosters Palast mit Garten und Rasenbank. Durch diesen Schauplatz ermöglicht es Schreyvogel, daß hier auch, die Learscene einleitend, der kurze Auftritt zwischen Cornwall und Edmund (III, 5) spielen kann. Für die Learscene selbst allerdings ist jener Schauplatz so wenig als möglich geeignet.

Schreyvogels Bearbeitung des Lear hat sich auch auf andre Bühnen den Weg gebahnt und ohne Zweifel viel dazu beigetragen, den allmählich überlebten Schröderschen Lear vom Theater zu verdrängen.

In Düsseldorf wurde Schreyvogels Arbeit der neuen Einrichtung zugrunde gelegt, worin Immermann das Stück am 2. Dezember 1835 erstmals auf die Bühne brachte[9]). Immermann teilte das Stück in ein Vorspiel und fünf Akte; in dem Vorspiel, der Scene der Reichsteilung, strich er Burgund und Frankreich und ersetzte ihren Anteil an der Handlung in wenig glücklicher Weise durch einen Bericht Glosters. Im übrigen blieben Akteinteilung und Text wie bei Schreyvogel. Nur im fünften Akte wurde der Schluß des Originales herge-

stellt und im allgemeinen energischer gestrichen, als es in der Wiener Einrichtung der Fall gewesen war.

Auch bis in die neusten Zeiten herein hat sich Schreyvogels Lear-Bearbeitung, gefördert durch ihre Veröffentlichung 1841, auf namhaften Bühnen erhalten, nur mit der Aenderung, daß an Stelle des versöhnlichen Schlusses der tragische Ausgang wieder in seine Rechte trat. Der Umstand, daß man sich auch da, wo man von einer Benutzung der Schreyvogelschen Einrichtung absah, nicht zur Wahl von Baudissins Uebersetzung, sondern zu der von Voß entschloß, ist zum Teil wohl ebenfalls dem Einfluß der Wiener Bearbeitung und ihrer Verbreitung zuzuschreiben[10]. Leider hat man sich gerade bei den Punkten, in denen Schreyvogels Bearbeitung auch heute noch Nachahmung verdient, von ihrem Vorbilde losgesagt.

Von neueren Bühneneinrichtungen des Stückes sind, soweit sie der Oeffentlichkeit übergeben sind, zu nennen: die Arbeiten von Wilhelm Oechelhäuser[11], Eduard und Otto Devrient[12], Ernst Possart[13] und Max Röchy[14]; ihnen reiht sich die Bearbeitung von Wilhelm Bolin an, die in dem für Schweden herausgegebenen Bühnen-Shakespeare dieses Autors erschienen ist[15]. Nicht an die Oeffentlichkeit gelangt ist eine Bühneneinrichtung von Feodor Wehl, über die der Verfasser in seinen Stuttgarter Theater-Erinnerungen berichtet hat[16].

Alle diese neuern Bearbeitungen stehn prinzipiell im großen und ganzen auf demselben Standpunkt. Sie vermeiden jeden wesentlichen Eingriff in die Oekonomie der Dichtung und divergieren in der Hauptsache nur in Fragen der Akteinteilung und der scenischen Anordnung, in den Zusammenlegungen und den Kürzungen, namentlich, soweit diese die Glosterscenen betreffen.

Nur Röchy läßt die Zurückhaltung, wie sie einem Meisterwerke wie Lear gegenüber geboten erscheint, da und dort vermissen. Er arbeitet mit eignen Zutaten, fügt Verse ein und trifft Aenderungen, wo keine zwingende Notwendigkeit hierfür vorhanden ist. Auch Bolin trifft dieser Vorwurf bei der von ihm

vorgeschlagenen Umarbeitung der Einleitungsscene, die überdies wenig glücklich ist.

In der Verkürzung der Glostertragödie zugunsten der Haupthandlung gehn am weitesten: Oechelhäuser und Possart. Bei beiden ist nicht nur der fingierte Sprung Glosters von der Doverklippe, sondern auch die wundervolle Scene, wo Edgar den blinden Vater findet und seine Führung übernimmt, gestrichen.

Das Bestreben, die Zahl der Verwandlungen möglichst zu beschränken, hat Feodor Wehl zu einem merkwürdigen Versuche veranlaßt: er hat die Tragödie scenisch derart geordnet, daß der Schauplatz in jedem Akte unverändert bleibt. Die beiden ersten Scenen des Originals sind dabei zu einem besondern Vorspiel zusammengelegt. Er selbst gibt zu, daß es bei diesem Verfahren ohne mancherlei Gewaltsamkeiten und Textänderungen nicht abgegangen sei. Das liegt in der Natur der Sache begründet; eine derartige scenische Prokrustes-Arbeit ist völlig undenkbar, wenn nicht Dichtung und Text die schlimmste Vergewaltigung erleiden soll.

Auch andre Bearbeiter sind in dem Streben nach möglichster Vereinfachung des Schauplatzes in der Zusammenlegung der Scenen da und dort zuweit gegangen [17]).

Neben den genannten Bearbeitungen des Lear laufen noch einige andre her, meist ohne Namen, sogenannte Regiearbeiten, die sich an die eine oder andre der gangbaren Bearbeitungen anlehnen oder auch verschiedene der vorhandenen Einrichtungen zu einer neuen verschmelzen. Daß bei solchen im Hexenkessel der Regiestube zusammengebrauten Produkten nicht immer Ersprießliches zu Tage kommt, kann kaum erstaunen, angesichts der gedankenlosen Routine, die am Theater meistens zu herrschen pflegt.

Die Einrichtungen des König Lear werden in nachteiliger Weise namentlich dadurch beeinflußt, daß diese Tragödie von berühmten Künstlern mit Vorliebe zu Gastspielen gewählt wird. Die reisenden Größen pflegen das von ihnen eingerichtete Buch an die Bühnen zu senden, die sich natürlich in allem nach den

Wünschen des berühmten Gastes zu richten haben. Wie diese Virtuosen-Einrichtungen aussehen, ist genügend bekannt. Das leitende Prinzip besteht darin, die Hauptrolle zu möglichst großer theatralischer Wirkung zu bringen. Das ganze Stück wird infolgedessen auf die Wirkung der einen Hauptrolle hin zugestutzt; wo Lear einen guten Abgang hat, fällt der Vorhang; was nicht dazu dient, die Wirkung der Hauptrolle zu erhöhen, wird unbarmherzig zusammengestrichen oder ausgelassen. Ob bei solchem Verfahren das Gesamtbild des Stückes, der Zusammenhang, die Grundidee &c. verkümmert, ist natürlicherweise gleichgültig.

Und leider werden die Prinzipien, die bei solchen Gastspielen maßgebend sind, allzu häufig dann auch auf die Vorführung des Stückes unter gewöhnlichen Verhältnissen übertragen. Auch der heimische Inhaber der Titelrolle wünscht sich diesen Abgang oder jenen Effekt gesichert zu sehen, und der Regisseur ist oft nur allzu willig, sich bei seiner Inscenierung von den Wünschen des Hauptdarstellers leiten zu lassen.

Infolgedessen ist das Gesamtbild, das die Aufführung der Tragödie auf unsern Bühnen bietet, im ganzen wenig erfreulich. Eine Vorstellung, die das gewaltige Meisterwerk in seiner Gesamtheit wiedergibt, die als künstlerisches Ganzes, namentlich in Einrichtung und Inscenierung, berechtigten Forderungen einigermaßen zu genügen vermag, ist leider eine große Seltenheit.

Angesichts der vielen und abscheulichen Verballhornungen, die König Lear durch den Rotstift berufener und unberufener Bearbeiter fortwährend erfahren muß, begreift man vollauf die Freude und Begeisterung, womit eine Tat wie die erste Aufführung der Tragödie auf der neueingerichteten Münchener Bühne, am 1. Juni 1889, vonseiten vieler Shakespeare-Freunde begrüßt wurde. Die neue Bühneneinrichtung machte die Benutzung einer Bearbeitung überflüssig und ermöglichte es, die Tragödie, ohne jede wesentliche Aenderung oder Kürzung, genau nach der überlieferten Form des Originales vorzuführen.

Man kann die Bedeutung dieser interessanten künstlerischen Tat mit ganzem Herzen anerkennen, ohne dem Prinzip als solchem in allen seinen Konsequenzen zuzustimmen. Auf alle Fälle war die Aufführung des Stückes in dieser Form an eine Bühne gebunden, die, wie die Münchener Reformbühne, das Problem der häufigen Verwandlungen ohne jede Schwierigkeit zu lösen vermochte.

Für die Illusionsbühne, die auf gewisse Beschränkungen in dieser Beziehung angewiesen ist, hat die Frage der Bühnengestaltung des König Lear, trotz der zahlreichen Bearbeitungen und Einrichtungen, die die Theatergeschichte des Stückes gezeitigt hat, bis jetzt noch keine wirklich befriedigende Lösung gefunden.

Bei der scenischen Anordnung und der Einteilung der Akte ist vor allem ein Punkt zu berücksichtigen, dem bis jetzt keine genügende Beachtung geschenkt wurde. Bei allen Aufführungen des Stückes pflegt erfahrungsgemäß der Schluß des dritten Aktes, des mächtigsten Teiles der übermächtigen Dichtung, in seiner Wirkung im Sande zu verlaufen. Der Grund ist leicht zu erkennen. Die üblichen Einrichtungen der Tragödie schließen den dritten Akt, der Akteinteilung der Folio-Ausgabe folgend, beinahe ausnahmslos mit der Scene auf Glosters Schloß, wo dieser durch Cornwall und Regan geblendet wird. Nachdem der Diener, der Einsprache gegen die Gewalttat erhebt, Cornwall im Gefecht verwundet hat, schließt die Scene meist damit, daß dieser getroffen zusammensinkt oder auf Regan gestützt sich wegführen läßt.

Diese Scene kann selbst bei der vollkommensten Darstellung nicht die Wirkung üben, die für den Schluß des dritten Aktes zu wünschen ist. Denn auch in der gemilderten Form, worin die Scene auf unsern Bühnen üblich ist, gehört sie zu den grausigsten Auftritten der an Greueltaten überreichen Tragödie.

Weit wichtiger ist, daß der gewaltige Eindruck, den die vorangehenden und den Hauptteil des Aktes füllenden Learscenen auf der Heide und in der Hütte hervorrufen, durch die unmittelbare Anreihung der Glosterscene vernichtet oder doch wenigstens stark verwischt wird. Die Learscenen auf der

Heide bilden den eigentlichen Mittel- und Höhepunkt der Tragödie. Sie sind von einer unvergleichlichen Großartigkeit in Entwurf und Ausführung und der gewaltigsten Bühnenwirkung fähig. Eine Steigerung der Wirkung über diese Scenen hinaus ist undenkbar; sie können durch nichts überboten werden, am wenigsten durch einen für die Aufführung so gefährlichen Auftritt, wie den von Glosters Blendung. Auch vom Standpunkt der dramatischen Oekonomie darf der dritte Akt unter keinen Umständen mit einer Scene der Glostertragödie schließen. Diese Rücksicht sowohl, wie die auf die theatralische Wirkung, weist deutlich darauf hin, daß der dritte Akt des Stückes auf der heutigen Bühne mit den Learscenen schließen muß.

Die Akteinteilung der Folio-Ausgabe, die bekanntlich nicht von Shakespeare stammt, ist für uns in keiner Weise maßgebend. Ueberdies hatte der Aktschluß auf dem altenglischen Theater nicht dieselbe Bedeutung, wie auf der modernen Illusionsbühne. Es ist deshalb nicht der mindeste Grund vorhanden, warum nicht die Glosterscene aus dem Ende des dritten in den Anfang des vierten Aktes verlegt werden sollte. Damit ist dem Uebelstand abgeholfen und dem dritten Akt mit der letzten der Learscenen (III, 6) ein geeigneter und wirkungsvoller Abschluß gegeben. Der Mißstand ist so in die Augen springend und das Mittel, ihm abzuhelfen, so außerordentlich einfach und naheliegend, daß man sich erstaunt fragt, warum sich keine einzige der bisherigen Bearbeitungen dieses Mittels bediente[18]).

Der von Savits inscenierten Lear-Aufführung der neueingerichteten Münchener Bühne gebührt das Verdienst, jenen Gedanken zum erstenmal verwirklicht zu haben. Die Münchener Vorstellung, die das Stück im übrigen unverändert auf die Bühne stellt, hat den dritten Akt von dem störenden Anhängsel der Glosterscene befreit und dafür den vierten Akt mit diesem Auftritt eröffnet: ein Gewinn, der für die Aufführung nicht zu unterschätzen ist und von der Münchener Vorstellung ohne weiteres auf alle übrigen Aufführungen der Tragödie übertragen werden sollte!

Die scenische Anordnung des dritten Aktes wäre somit die folgende: der Akt beginnt auf der Heide, zur Seite ist die Hütte des armen Thoms. Nach dem einleitenden Zwiegespräch zwischen Kent und dem Ritter (III, 1) folgt die Scene Lears mit dem Narren (III, 2). Daran ist in der üblichen Verbindung die vor der Hütte spielende Learscene (III, 4) zu reihen [19]. Nach Schluß dieser Scene verwandelt sich die Bühne in das Innere einer roh gezimmerten Blockhütte. Die Dekoration ist, wenn möglich, so anzulegen, daß die Hütte durch den offenen Eingang, der etwa ein Drittel der Bühnenbreite einnimmt, einen Ausblick in die Landschaft, die in Nacht und Dunkel liegende, nur hie und da durch einen Blitzstrahl erhellte Heide, gewährt. Dadurch bleibt der Scene der stimmungsvolle Hintergrund der Sturmnacht gewahrt, ohne daß doch das Spiel der Darsteller durch die unmittelbare Nähe des Sturmes gestört wird. Das Unwetter, das in der Abnahme begriffen ist, hält auch während dieser Scene noch an und wird durch schwächere, nur in größern Zwischenräumen wiederkehrende Donnerschläge und hin und wieder durch ein Aufleuchten des Horizontes begleitet.

Nachdem sich die Verwandlung vollzogen hat, ist die Bühne zunächst dunkel. Es treten Kent und Gloster ein, dieser mit einer Fackel, die er in einem Ringe neben dem Eingang befestigt. Während Gloster zur Seite abgeht, tritt durch den Haupteingang Lear mit Edgar und dem Narren.

Im folgenden ist darauf zu achten, daß diese Scene nicht, wie es des Applauses wegen leider meistens geschieht, mit dem Einschlafen Lears und den letzten Worten des Narren „Und ich will am Mittag zu Bett gehn" geschlossen wird. Die nachfolgende kleine Scene, wo Gloster wieder auftritt und der schlafende Lear durch Kent und den Narren weggetragen wird, ist für den Zusammenhang sehr wünschenswert und vermag überdies eine ergreifende Wirkung zu üben. Nur muß selbstverständlich das Wegtragen des Schlafenden mit dem Ernst und der Sorglichkeit, wie sie durch die Situation geboten sind, vor allem unter Vermeidung aller hastenden Uebereilung, unter aus-

drucksvollem stummem Spiel aller Anwesenden geschehen. Mit vollem Recht haben Oechelhäuser sowohl wie Devrient und Bolin diesen Auftritt beibehalten.

Den Schluß des dritten Aktes hat Edgars wundervoller Reimmonolog „Sehn wir den Größern tragen unsern Schmerz" zu bilden. Dieser Monolog hat von jeher eine unverdient stiefmütterliche Behandlung auf dem Theater erfahren. In den üblichen Durchschnittsaufführungen des Lear fehlt er völlig; aber auch in den ernst zu nehmenden Bearbeitungen ist ihm keine Stelle gegönnt, außer bei Oechelhäuser und in der ältern Einrichtung von Schreyvogel; bei Schröder und Bock ist der Monolog in seinen Grundzügen beibehalten. Dieser Monolog des Geächteten bildet durch seine Stellung im Zusammenhang eine dichterische Schönheit ersten Ranges. Indem sich die wirren und grellen Dissonanzen des Aktes in die Harmonien auflösen, wie sie aus den Tönen dieses Monologes erklingen, wird eine unendlich wohltuende und befreiende Wirkung ausgeübt. Der Hörer empfindet es wie eine Erlösung, daß nach den wilden Evolutionen des Wahnsinns, des gespielten wie des wirklichen, in Edgars Monolog endlich die klare, ruhige Vernunft zum Worte kommt. Der Kontrast von Edgars reiner Menschlichkeit zu der ungezügelten und selbstischen Leidenschaft der ihn umgebenden Titanenwelt kommt hier ebenso poetisch zum Ausdruck, wie der äußerliche Kontrast zwischen seinem wahren Selbst und der Narrenrolle des armen Thoms, die er zu spielen sich gezwungen sieht. Der lyrische Ruhepunkt, der mit dem Monologe Edgars nach den vorangegangenen Stürmen eintritt, ist an dieser Stelle dringend geboten und bildet eine bedeutende künstlerische Schönheit dieser Scenenreihe. Der Monolog bietet überdies den schönsten und stimmungsvollsten Schlußakkord, der für den dritten Akt der Tragödie gefunden werden kann.

Während Kent und der Narr den schlafenden König wegtragen, nimmt Gloster die Fackel aus dem Ring und folgt den andern mit der Leuchte. Der Hüttenraum wird dunkel.

Edgar hat die stumme Scene mit entsprechendem Spiele begleitet, er bleibt allein zurück und beginnt nach längerer Pause:

Sehn wir den Größern tragen unsern Schmerz,
Kaum rührt das eigne Leid noch unser Herz.
Das Herbste trägt ein Mensch, der einsam leidet,
Und sich von Glücklichen und Frohen scheidet;
Doch kann das Herz viel Leiden überwinden,
Wenn sich zur Qual und Not Genossen finden.
Mein Unglück dünkt mir leicht und minder scharf,
Da, was mich beugt, den König niederwarf;
Er ohne Kind, ich vaterlos! Wohlan,
Merk' auf den Zeitlauf, Thoms! Erschein' erst dann,
Wenn die Verleumdung, deren Schmach dich peinigt,
Beschämt durch Prüfung deinen Namen reinigt.

Er wendet sich mit den letzten Worten langsam dem Ausgang zu. Während ganz in der Ferne ein lang anhaltender und dumpf verhallender Donner vernehmbar wird und der Horizont noch einmal in mattem Schimmer aufleuchtet, fällt langsam der Vorhang.

Die lärmenden und betäubenden Dissonanzen des dritten Aktes verklingen auf diese Weise in ein ruhiges Pianissimo, dem Toben der Elemente gleich, das friedlicher Ruhe in der Natur gewichen ist.

Unterliegt es keinem Zweifel, daß die Verlegung der Glosterscene in den vierten Akt der Bühnenwirkung des dritten Aktes zu gute kommt, so bietet diese Einrichtung auch für den vierten Akt und jene Scene selbst bemerkenswerte Vorteile.

Durch ihre Verlegung an den Anfang des vierten Aktes kommt die Blendungsscene in unmittelbaren Zusammenhang mit den übrigen darauffolgenden Glosterscenen. Diese werden dadurch in stärkerm Maße konzentriert und ihre Wirkung gesteigert. Daß die Blendungsscene und der sich inhaltlich wie zeitlich unmittelbar daran anschließende Auftritt, wo der blinde Gloster mit seinem Sohne Edgar zusammentrifft, wie bisher üblich, durch einen Akteinschnitt getrennt werden, ist ein höchst widersinniger Brauch. Dagegen erweist sich die Aneinanderreihung dieser Auftritte im Anfang des vierten Aktes als ein bedeutender Vorteil für beide Scenen.

Für die Blendungsscene insofern, als deren peinliche Wirkung gemildert oder wenigstens rasch verwischt wird, wenn ihr unmittelbar die hochpoetische und in gewissem Sinne versöhnende Scene folgt, wo Edgar die Führung seines blinden Vaters übernimmt. Diese Scene gewinnt ihrerseits wieder durch die vorangehende Blendungsscene an Relief. Die Wechselwirkung von Schuld und Sühne tritt in helle Beleuchtung. Glosters Mißhandlung durch Edmund und unmittelbar darauf sein Zusammentreffen mit dem in leichtsinniger und unverantwortlicher Verblendung verstoßenen Edgar läßt über der Glostergruppe mit einem male das verklärende Licht der alles vergeltenden poetischen Nemesis erstrahlen. Beide Scenen können keine bessere und wirksamere gegenseitige Folie erhalten, als durch ihren unmittelbaren Anschluß aneinander.

Was die weitere scenische Einrichtung des vierten Aktes betrifft, so ist es ein verkehrtes Verfahren, die Glostertragödie zugunsten der Learhandlung in der Weise zu verkürzen, wie es bei den meisten Aufführungen und auch in den Bearbeitungen von Oechelhäuser und Possart geschieht, wo nicht nur der Sprung von der Doverklippe, sondern auch die erste Scene zwischen Edgar und dem Vater getilgt ist und von dieser ganzen Scenenreihe nur wenige Worte geblieben sind. Es ist allerdings richtig, daß die Glosterscenen im vierten Akt ein bedeutendes Uebergewicht über die Haupthandlung gewinnen, namentlich wenn die Blendungsscene noch in diesen Akt gezogen wird. Allein das ist keineswegs ein Schade für das Gesamtbild der Dichtung. Die Glosterscenen bilden keine Episode, sondern eine der Leartragödie gleichberechtigte Nebenhandlung, die in allen einzelnen Zügen ein charakteristisches Gegenbild zu jener bietet. Das ist das Eigentümliche in der Oekonomie dieser Tragödie, daß sich die Fäden der Handlung scheinbar zerteilen und verwirren, während der Dichter sie mit wunderbarer Kunst doch alle auf einen Punkt zusammenführt und dadurch dem Gesamtgemälde jenen außerordentlichen Farbenreichtum zu geben weiß. Verkürzt man die Glosterscenen des vierten Aktes in der üblichen

Weise, so leidet darunter das Gesamtbild, und die Glostertragödie selbst verliert eine Reihe ihrer eigenartigsten Züge.

Für die unbeschränkte Beibehaltung der Glosterscenen im vierten Akte spricht noch ein weiterer Umstand. Kaum eine andre Tragödie bedarf so sehr der versöhnenden Elemente wie König Lear. Der Greuel geschehen hier so viel, das Herbe und Peinigende häuft sich in einer so erdrückenden Weise, daß die wenigen weichern Töne, die wenigen harmonischen Akkorde, die dem Hörer aus diesem Meere der Disharmonien entgegentönen, bei der Aufführung unter keiner Bedingung unterdrückt werden sollten. Gerade die Glosterscenen des vierten Aktes, die erste sowohl, wie der fingierte Sprung von der Doverklippe, bilden in dieser Beziehung einen sehr wohltuenden Kontrast gegenüber den sie einschließenden Wahnsinnsscenen der Leartragödie. Sie sind wohlberechnete Ruhepunkte in dem wirbelnden Tumulte der sich selbst überstürzenden Leidenschaften dieses Dramas. Daß sie rein dichterisch zu den schönsten Teilen der Tragödie gehören, ist allgemein anerkannt.

Für die übliche Weglassung der Sprungscene pflegt man geltend zu machen, sie entgehe schwer der Gefahr, einen Heiterkeitserfolg hervorzurufen. Wird die Scene, wie es ja auch der Wortlaut der Dichtung nahelegt, in der Weise gespielt, daß Gloster auf der platten Erde stehend springt, so mag die Gefahr einer komischen Wirkung für einen Teil des Publikums vielleicht schwer zu umgehen sein.

Diese Gefahr dürfte aber vollkommen ausgeschlossen sein, bei folgender Art der Anordnung: Edgar führt Gloster auf eine wirkliche kleine Anhöhe, die auf der einen Seite steil, einer Klippe gleich, zur Bühne abfällt. Sie ist ungefähr drei bis vier Fuß über der Bühne erhöht. Von hier geschieht der Sprung. Gloster springt also nicht von der platten Erde, sondern von einer wirklichen Höhe; nur ist diese so niedrig, daß Edgar mit Sicherheit annehmen kann, der Vater werde keinen Schaden nehmen. Abgesehen davon, daß eine komische Wirkung bei dieser Art der Darstellung mit ziemlicher Sicherheit vermieden wird, erhält der ganze Vorgang auch größere Wahrscheinlichkeit.

Wenn Gloster einen Sprung von einer wirklichen Höhe tut, wird die Täuschung, die ihn wähnen läßt, er sei von der Doverklippe herabgesprungen, weit glaubhafter erscheinen, als bei der andern Art der Darstellung, die ein wunderbares Einbildungsvermögen bei dem alten Manne voraussetzt[20]).

Im übrigen ist es wünschenswert, daß der landschaftliche Hintergrund dieser Scene die wirkliche Doverklippe zeige, mit Fernblick auf das Meer: die Höhe, von der Gloster springt, muß gewissermaßen ein Abbild der Doverklippe im kleinen sein. Edgar nimmt die Farben zu seiner Schilderung dem Bilde der Natur ab, das ihm vor Augen steht.

Die Scenenfolge des vierten Aktes wäre demnach in folgender Weise zu ordnen. Der Aufzug beginnt mit der Blendungsscene in Glosters Schloß, für die das Zimmer der zweiten Scene des ersten Aktes zu verwenden ist. Als Einleitung dient der Scene das kurze Gespräch zwischen Cornwall und Edmund, das im Original die fünfte Scene des dritten Aktes bildet. Die Blendung Glosters geschieht hinter der Scene; die Ermordung des Dieners durch Regan fällt fort; der Diener entflieht, nachdem er Cornwall verwundet hat. Mit den Worten „Dies kommt zur Unzeit; gib mir deinen Arm" läßt sich Cornwall von Regan fortführen, und der Schauplatz verwandelt sich für die zweite Scene des Aktes in die Landschaft, wo Edgar mit dem blinden Vater zusammentrifft. Als dritte Scene folgen die Auftritte in Albaniens Schloß (IV, 2), für die ein kurzes Zimmer zu wählen ist, das der offenen Verwandlung in die folgende Scene — Gegend bei Dover mit der Doverklippe — keine Schwierigkeiten entgegenstellt. Diese, die vierte Scene des Aktes, wird eingeleitet durch das Gespräch zwischen Cordelia und dem Arzte (IV, 4). Es empfiehlt sich, diese Scene für die Aufführung beizubehalten und nicht die im Original vorangehende zwischen Kent und dem Ritter (IV, 3), da sich das Wiederauftreten Cordelias und ihre Fürsorge für den kranken Vater, wie Bolin sehr richtig bemerkt, viel lebendiger durch ihr eignes Erscheinen exponiert, als durch die berichtenden Worte des Ritters an Kent. Cordelia tritt in dieser Scene nicht, wie

es häufig geschieht, mit großem kriegerischem Gefolge auf, sondern nur von dem Arzt und einigen wenigen Edelleuten begleitet. Es wird angenommen, daß das französische Lager sich in der Nähe befindet, und daß Cordelia dies mit wenigem Gefolge verlassen hat, um nach dem Vater, der in jener Gegend gesehen wurde, Kundschaft einzuziehen. Als Cordelia mit den Ihrigen abgegangen ist, kommen von der andern Seite Edgar und Gloster. Es folgt der Sprung von der Klippe, in der oben angedeuteten Anordnung, mit den sich daran anschließenden Learscenen des Originals. Daran reiht sich als fünfte Scene der Auftritt im Zelt, der den vierten Akt mit Lears Worten schließt: „Vergeßt, vergebt; denn ich bin alt und kindisch.“

Durch diese Anordnung wird der Akt scenisch etwas umständlicher als die übrigen Akte, indem er einen viermaligen Wechsel des Schauplatzes verlangt. Doch können alle Verwandlungen ohne Schwierigkeit bei offener Scene vollzogen werden. Nur die zweite und vierte Scene machen tiefere Bühne mit landschaftlichem Hintergrund notwendig. In der Zeltscene ist Lear zu Beginn durch einen Vorhang verdeckt, der sich erst im Laufe der Scene lüftet und den auf dem Lager ruhenden König zeigt. Dadurch kann die Bühne auch für diese Scene bei offenem Vorhang verwandelt werden.

Die beiden ersten Scenen des fünften Aktes werden auf der Bühne sehr vielfach gestrichen und der Akt statt dessen unmittelbar mit der dritten Scene, also mit den Vorgängen nach Entscheidung der Schlacht, eröffnet. Diese Anordnung ist nicht empfehlenswert. Die erste Scene des fünften Aktes ist für die Klarlegung des Doppelverhältnisses zwischen Edmund und den beiden Schwestern von großer Bedeutung und darf um so weniger fehlen, als im vierten Akte schon das Gespräch zwischen Regan und Oswald, das den Zuschauer über Regans Verhältnis zu Edmund orientiert (IV, 5), dem Rotstift meistens geopfert wird. Auf alle Fälle aber muß die erste Scene des fünften Aktes durch eine Verwandlung von der folgenden, der großen Schlußscene des Stückes, getrennt werden. Denn die eine Scene spielt vor Beginn, die andre nach Beendigung der Schlacht.

Werden beide Scenen auf demselben Schauplatz in unmittelbarer Folge gespielt, so stellt dies unglaubliche Zumutungen an die Phantasie des Zuschauers. Nur die Verwandlung vermag die Illusion zu wecken, daß bei Beginn der zweiten Scene ein größerer Zeitraum verflossen ist.

Dabei empfiehlt es sich, als Schauplatz für die erste Scene, statt der üblichen offenen Gegend mit dem britischen Lager, das Innere von Edmunds Zelt zu wählen. Der kleine abgeschlossene Raum eines Zeltes eignet sich weit besser für den intimen Charakter dieser Scene, die nur wenige Personen erfordert, als der große, offene Lagerraum, der im Hintergrund mit Kriegern 2c. besetzt ist. Regans vertrauliche, an Edmund gerichtete Fragen und vor allem dessen heikler Schlußmonolog verlieren auf dem weiten Schauplatz des offenen Lagers Glaubhaftigkeit und Stimmung, wogegen sie sich der engen Umrahmung des geschlossenen Zeltes vortrefflich einfügen. Sodann bietet diese Einrichtung den technischen Vorteil, daß die kurze Dekoration der ersten Scene die Vorbereitung des tiefen und umständlicheren Bühnenbildes für die Schlußscene möglich macht und eine rasche offene Verwandlung in die letzte Dekoration gestattet [21]).

Die Schlußscene selbst beginnt mit dem letzten Teil des kleinen Auftritts zwischen Edgar und Gloster (V, 2), dessen Beibehaltung schon deshalb wünschenswert ist, weil der Hörer durch Edgars Worte über den Stand der Schlacht unterrichtet und auf ihren Ausgang vorbereitet wird. Dann folgt die große Schlußscene des Stückes mit den üblichen Kürzungen. Dabei ist daran zu erinnern, daß das wundervolle einleitende Gespräch zwischen Lear und Cordelia vor ihrer Abführung zum Kerker, das in sämtlichen Buchbearbeitungen mit vollem Recht beibehalten ist, trotzdem bei sehr vielen Aufführungen dem Rotstift zum Opfer fällt. Damit geschieht der Dichtung schweres Unrecht, gegen das energischer Protest am Platze ist. Man kann nichts Verkehrteres tun, als in dieser Tragödie des Schreckens gerade die rührenden Momente zu tilgen. Auch Edgars Erzählung vom Tode Glosters, der unentbehrliche, versöhnende Schlußakkord der Glostertragödie ist, entgegen der bestehenden

Uebung, beizubehalten. Was den Schluß betrifft, so ist der durch Virtuosen-Einrichtungen vielfach verbreitete Brauch zu bekämpfen, das Drama mit den letzten Worten des sterbenden Lear zu schließen. Auch hier sind nach den vorangegangenen Wirren und Greueln die versöhnenden und klärenden Töne, wie sie namentlich aus Albaniens letzten Worten erklingen, eine erquickende Wohltat und ein ästhetisches Bedürfnis für jeden, der in der Tragödie etwas mehr sieht als die Folie für die Leistung eines paradierenden Learspielers. Nachdem die Vertreter der alten Generation dahingesunken sind, muß sich dem Zuschauer in Albaniens Worten der ahnungsvolle Blick in eine trostreichere Zukunft, getragen durch die Vertreter der jüngeren Generation, Edgar und Albanien, erschließen.

Noch ist notwendig, von dem dritten Akte rückwärts greifend, auch der beiden ersten Akte mit einigen Worten zu gedenken.

Die Art ihrer scenischen Anordnung auf unsern Bühnen zeigt im allgemeinen ziemliche Uebereinstimmung. Nur darüber gehen die Meinungen auseinander, an welche Stelle der erste Akteinschnitt am besten zu legen sei. Während Schreyvogel und die unter Eduard Devrient zu Karlsruhe gespielte Einrichtung an der Akteinteilung der Folio-Ausgabe festhalten, neigen die meisten Bearbeiter, Oechelhäuser, Otto Devrient, Possart, Köchy, Bolin, der Ansicht zu, daß der erste Akt mit der Edmundscene zu schließen und die Vorgänge auf Albaniens Schloß in den zweiten Akt zu ziehen seien. Diese Einteilung ist im Interesse der Oekonomie der Handlung insofern vorzuziehen, als der erste Akt dann nichts weiter als die abgeschlossene Exposition enthält, wogegen der zweite Akt die ganze Steigerung bis zu dem Höhepunkte des dritten Aktes umfaßt. Der Zeitraum, der zwischen Lears Thronentsagung und seinem Zusammenstoß mit Goneril gedacht ist, spricht dafür, den Akteinschnitt an diese Stelle zu legen.

Dagegen läßt sich mit Recht geltend machen, daß der zweite Akt gegenüber dem ersten durch die Verlegung des Aktschlusses eine unverhältnismäßige, beinahe betäubende Ueberfülle

von Handlung erhält. In der Verstoßung des Königs durch Regan ist Lears Charakterentwicklung bereits in ein wesentlich verändertes Stadium getreten, gegenüber seiner Entzweiung mit Goneril. Faßt man die psychologische Entwicklung Lears in den ersten drei Akten ins Auge, so ergibt sich für die richtige Steigerung am besten die folgende Verteilung der Vorgänge: I. Akt — Thronentsagung und Verstoßung durch Goneril. II. Akt — Verstoßung durch Regan. III. Akt — Ausbruch des Wahnsinns auf der Heide. Die Vorgänge auf Albaniens Schloß sind so bedeutender und eindrucksvoller Art, daß ein Akteinschnitt nach diesen Scenen mehr am Platze ist, als die sofortige Anreihung der Auftritte in Glosters Schloß. Daß schon der erste Akt mit so wuchtigen Ereignissen wie der Entzweiung zwischen dem König und Goneril einsetzt, entspricht dem ganzen Charakter der handlungsreichen und sich in Greueln überstürzenden Tragödie. Zudem ist es wünschenswert, daß sämtliche Akte, wie es in der hier vorgeschlagenen Einrichtung der Fall ist, mit den bedeutenderen und eindrucksvolleren Vorgängen der Learhandlung schließen. Der zeitliche Zwischenraum, der die Thronentsagung und die Auftritte auf Albaniens Schloß trennt, kommt dem Zuschauer schon durch die dazwischenliegende Glosterscene zum Bewußtsein.

Endlich spricht noch ein bühnentechnischer Grund, der allerdings nicht ausschlaggebend ist, für die Akteinteilung der Folio. Die beiden offenen Verwandlungen des ersten Aktes lassen sich, bei Anwendung kurzer Bühne für die in der Mitte liegende Glosterscene, ohne jede Mühe vollziehen. Werden im zweiten Akt dagegen die in einer Halle von Albaniens Schloß und die im Vorhof von Glosters Palast spielenden Scenen unmittelbar neben einander gerückt, so wird die offene Verwandlung an dieser Stelle erschwert. Denn beide Scenen erfordern tiefe Bühne mit umständlichem scenischem Aufbau.

Unabhängig von der Akteinteilung ist die andre und minder wichtige Frage, ob die von Oechelhäuser, Possart, Köchy und Bolin eingeführte Aenderung zu billigen ist, derzufolge Edgars Vertreibung durch Edmund und dessen Be-

lohnung durch den irregeleiteten Vater (II, 1) gleich mit dem Schlusse der ersten Glosterscene (I, 2) verbunden wird. Diese Anordnung ist insofern allerdings empfehlenswert, als die Vorgänge dadurch mehr konzentriert werden und Edgars Flucht durch den unmittelbaren Anschluß an die erste Unterredung zwischen Edmund und Gloster auf der Bühne klarer und wirkungsvoller zur Anschauung kommt, als durch die Trennung, wie das Original sie zeigt. Dagegen erhält die Ausführung der Edmundschen Intrige auf dem Schauplatz des Schloßhofes und im Halbdunkel der einbrechenden Nacht mehr Wahrscheinlichkeit, als wenn sie in das Zimmer des ersten Aktes verlegt wird. Entscheidet man sich für die Zusammenlegung, so schließt man die Glosterscene am besten wie Possart, der Edmunds Monolog „Ein gläubiger Vater und ein edler Bruder" an das Ende dieser Scene rückt.

Die Weglassung der die Tragödie einleitenden Scene zwischen Kent, Gloster und Edmund, die Köchy befürwortet, ist selbstverständlich zurückzuweisen; desgleichen die seltsame Umarbeitung, die Bolin mit diesem Auftritt vornimmt, in der Absicht, dadurch schon hier das Liebesverhältnis zwischen Edmund und den beiden Schwestern vorzubereiten. Derartige Eingriffe überschreiten die Befugnisse des Bearbeiters. Auch die von einer ähnlichen Tendenz geleiteten Einschaltungen Köchys im zweiten Akte sind aus diesem Grunde abzulehnen. Es ist bezeichnend für diese Tragödie der zügellosen und ungebändigten, von keiner Sitte gehemmten Selbstsucht, daß das Verhältnis Edmunds zu den beiden Schwestern im vierten Akte mit einem male als fertige Tatsache auftaucht. Zudem ist es in die Hände der Darsteller gegeben, durch stummes Spiel — besonders im zweiten Akte, bei der Begegnung Edmunds mit den Frauen — die Entwicklung der spätern Beziehungen einigermaßen vorzubereiten.

Für den zweiten Akt ist es seit den Zeiten Schröders und Schreyvogels bis auf die Gegenwart herab Uebung geblieben, die vor Glosters Schloß spielenden Scenen (II, 1, 2 und 4) in unmittelbarer Folge aneinander zu reihen und Edgars Monolog (II, 3), der den im Originale zwischen der zweiten und

vierten Scene gedachten zeitlichen Zwischenraum überbrückt, an den Anfang des dritten Aktes auf die Heide zu verlegen. Gegen diese Anordnung ist insofern nichts einzuwenden, als es für die dem greisen König durch Cornwall zugefügte Beleidigung ziemlich gleichgültig ist, ob Kent einen ganzen Tag oder bloß eine Stunde im Block sitzt. Von diesem Standpunkt aus kann Lears Auftritt (II, 4) unmittelbar an Kents Monolog im Block angeschlossen werden. Dagegen wird die eigentümliche Chronologie des Originals durch diese Zusammenlegung verwischt. Die erst am nächstfolgenden Nachmittag spielenden Scenen, wo Lear bei Regan eintrifft, müssen bei der üblichen Anordnung, gleich den unmittelbar vorangehenden Scenen (II, 1 und 2), in der Nacht spielen. Abgesehen von den Ungereimtheiten und Unwahrscheinlichkeiten, die sich hieraus für die Situationen ergeben, wird der besondere Stimmungsreiz dieser Scenen, während deren der Nachmittag sich zum Abend neigt und gleichzeitig mit dem allmählichen Nahen des Unwetters das Dunkel der Nacht hereinzubrechen beginnt, bedeutend abgeschwächt. Aus diesem Grunde wäre es zu wünschen, daß die beiden Scenengruppen wie im Originale getrennt blieben. Der dazwischen liegende Monolog Edgars, der den zeitlichen Zwischenraum am besten zum Ausdruck bringt, kann vor einem einfachen landschaftlichen Prospekt in kürzester Bühnentiefe gespielt werden, sodaß die Dekoration des Schloßhofes mit dem gefesselten Kent dahinter unverändert bleibt.

Für den Schluß dieses Aktes ist endlich noch hervorzuheben, daß der leider noch heute meistens übliche Brauch, mit Lears letzten Worten „O Narr, ich werde rasend!“ zu schließen, — ein Brauch, der nur dem egoistischen Wunsche des Leardarstellers nach einem wirkungsvollen Abgang, nicht aber dem Interesse der Dichtung dient — auf den bessern Bühnen endgültig aufgegeben werden sollte. Nicht nur Oechelhäuser, auch Männer der Bühnenpraxis, wie Schreyvogel und Devrient, haben die nachfolgende kleine Scene mit vollem Rechte beibehalten. Hat man nicht bloß die einseitige Herausarbeitung der Hauptrolle im Auge, sondern die Gesamtgruppe der ihn umgebenden Per-

sonen, so muß man in dieser Schlußscene, wo sich die gefühlsrohe Selbstsucht der Töchter in ihrer ganzen Nacktheit enthüllt, den eigentlichen Höhe- und Gipfelpunkt des zweiten Aktes erkennen. Auch schwächt die Scene die Wirkung des Vorangegangenen keineswegs ab, gibt dem zweiten Akte vielmehr einen höchst eigenartigen, grausig-stimmungsvollen Abschluß. Nur muß die Regie den Auftritt in wirksamer Weise unterstützen: durch das allmähliche Herannahen des Gewitters, das gleichzeitig mit der beginnenden Dämmerung seine ersten Vorboten entsendet. Schon während der letzten Rede Lears wird ganz in der Ferne das dumpfe Rollen des Gewitters hörbar. Dies wiederholt sich nach Lears letzten Worten, während er mit dem Narren von der Bühne stürzt. Während des folgenden kommt das Gewitter näher, die Dunkelheit nimmt zu. Bei Cornwalls Schlußrede setzt abermals ein dumpf verhallender Donner ein; zu gleicher Zeit werden die unheimlichen Töne des nahenden Sturmes vernehmbar.

Zur Aufführung des Sommernachtstraums.

Die erste Aufführung des Sommernachtstraums, die, einem Lieblingswunsche Friedrich Wilhelms IV. entsprechend, am 14. Oktober 1843 im Neuen Palais zu Potsdam in Scene ging und die bis dahin verbreitete Legende von der angeblichen Unaufführbarkeit des Stückes zerstörte, ist für die Darstellung des Lustspiels auf der deutschen Bühne bis zu einem gewissen Grade vorbildlich geworden. Die von Tieck herrührende Einrichtung und Inscenierung des Stückes ist, in ihren Grundzügen wenigstens, für die Aufführungen auf den Theatern maßgebend geblieben.

Mit Recht hat man von Tieck die dreiaktige Einteilung des Lustspiels übernommen, indem man die drei mittleren Akte des Originals zu einem ununterbrochenen Ganzen zusammenfaßt und die von Mendelssohn für den dritten und vierten Akt komponierten Einleitungsstücke als Zwischenspiele bei offener Scene spielen läßt. Auch in der scenischen Anordnung lassen sich, namentlich beim Waldakt, noch manche Erinnerungen an das von Tieck vorgenommene Arrangement wahrnehmen; dagegen hat die fortgeschrittene dekorative Technik den an das Vorbild der altenglischen Bühne sich anlehnenden Aufbau jener ersten Vorstellung in vielfacher Weise verändert und weiter entwickelt.

Die Verschiedenheiten der scenischen Einrichtung beschränken sich im wesentlichen auf die Wahl des Schauplatzes für den ersten und dritten Akt, insbesondere des Schauplatzes für die beiden Handwerkerscenen: die zweite Scene des ersten und die zweite Scene des vierten Aktes. Für die einleitende Scene des Stückes wählt man an den meisten Theatern eine offene

Halle oder einen Saal im Palaste des Theseus und verwandelt sodann den Schauplatz für die darauffolgende Handwerkerscene in das Innere einer Hütte. Derselbe Schauplatz wird vielfach für die Schlußscene des zweiten Aktes (Original IV, 2) gewählt, wo Zettel sich mit seinen Genossen wieder zusammenfindet. In der Aufführung des Sommernachtstraums am Berliner Schauspielhause wird diese Verwandlung dadurch vermieden, daß nach Zettels Monolog (IV, 1) die Handwerker im Wald erscheinen; Zettel tritt von derselben Seite, nach der er mit Schluß seines Monologes abgegangen ist, wieder auf die Bühne; in dieser Weise kann der Akt auf demselben Schauplatz schließen, ohne daß eine Aenderung an dem Wortlaut des Originales notwendig wird. Diese Einrichtung, obwohl durch das Verschwinden und unmotivierte Wiedererscheinen Zettels an sich nicht eben schön, ist jedenfalls einer Verwandlung am Schlusse des zweiten Aktes vorzuziehen. Denn durch eine Verwandlung unmittelbar vor dem Schlusse des langgedehnten zweiten Aktes wird die einheitliche und schöne Wirkung des zauberhaften Waldaktes gefährdet und die Stimmung leicht ernüchtert. Nach dem Vorgange von Oechelhäusers Einrichtung hat man da und dort wohl zu dem Auskunftsmittel gegriffen, den Waldakt mit Zettels Monolog zu schließen, und die folgende Handwerkerscene an den Anfang des dritten Aktes zu legen, wo der Schauplatz dann aus der Hütte in den Festsaal bei Theseus verwandelt wird. Allein diese Einrichtung ist deshalb zu mißbilligen, weil der Hochzeitsmarsch, der die Scene im Festsaal einleitet, in diesem Falle während der Verwandlung gespielt, der Schlußakt selbst aber — was angesichts der ganzen musikalischen Einkleidung des Stückes wenig geschmackvoll wäre — ohne jede musikalische Einleitung eröffnet werden müßte.

Den glücklichsten Ausweg in diesem Punkte hat Eduard Devrient in seiner Bühneneinrichtung des Lustspiels gefunden. Er läßt nach dem Abgange des Theseus und der liebenden Paare, während Zettel in der Laube weiterschläft, die Handwerker, die beim Anbruch des Tages nach dem verschwundenen Freunde Umschau halten, im Wald erscheinen. Sie finden den

Schlafenden, dieser erwacht und berichtet den Genossen den Inhalt seines seltsamen Traumes. Daran schließen sich die auf die Komödie bezüglichen Ermahnungen (IV, 2), die den Akt wie im Originale schließen. Diese Art der Anordnung ist ungezwungen und macht nur die Einfügung einiger wenigen verbindenden Worte in den Shakespeareschen Text notwendig.

Um einheitliche Schauplätze für die einzelnen Akte zu gewinnen, ist Devrient noch einen Schritt weiter gegangen, indem er auch die Handwerkerscene des ersten Aktes auf demselben Schauplatz wie die Einleitungsscene des Stückes, einem freien Platze vor dem Palaste des Theseus, spielen läßt. Indem Devrient denselben freien Platz auch für den dritten Akt des Lustspiels verwendet, hat er für das ganze Stück nur zwei Dekorationen notwendig: den Wald für den dritten Akt und den Platz vor dem Palaste für die beiden umschließenden Akte.

Wohl kann man gegen diese Anordnung des ersten Aktes den Einwand erheben, es sei nicht sehr wahrscheinlich, daß die Handwerker ihre Vorberatung über die vor dem Herzoge zu agierende Komödie auf einem freien Platz in unmittelbarer Nähe des herzoglichen Palastes abhalten. Doch ist dieser Einwand kaum von großem Gewichte gegenüber einem Stücke, dessen bunte Phantastik jede Beurteilung seiner Vorgänge nach dem Maßstabe der sogenannten Wahrscheinlichkeit von vorne herein ausschließt. Auf alle Fälle wird der kleine Mißstand, falls er überhaupt als solcher empfunden werden sollte, weit aufgewogen durch die Vorteile der Devrientschen Einrichtung, die jede störende Verwandlung aus dem Stücke beseitigt, jedem Akt einen einheitlichen Schauplatz gibt und dem Ganzen auch in der äußern dekorativen Anordnung eine gewisse wohltuende Symmetrie verleiht.

Die Dekoration des ersten Aktes[1]), ein von üppiger südlicher Vegetation umrankter Gartenplatz, von dem auf der einen Seite des Hintergrundes eine Freitreppe zu der säulengetragenen Vorhalle des herzoglichen Palastes emporführt, während die andre Seite einen Durchblick auf Akropolis und die Ilissos-Landschaft gewährt, kann unbedenklich auch für den dritten Akt des

Lustspiels verwendet werden. Die Vorführung der Lustbarkeiten, insbesondere der Pyramus-Tragödie, kann ebensogut unter dem freien südlichen Himmel vor sich gehn, wie in einem Gemache des Palastes. Auch für die Schlußscene, die Spendung des Elfensegens, ist das Innere eines Gemaches kein unbedingtes Erfordernis. Der Phantasie des Zuschauers geschieht vollkommen Genüge, wenn die Elfen über die Treppe und durch die Vorhalle des Palastes huschen.

Mehr als andre Stücke des Briten gestattet und fordert der Sommernachtstraum eine schöne und stimmungsvolle dekorative Ausstattung. So ist es gerechtfertigt, wenn man dem Zuge unsrer Zeit, der sich in dem Streben nach glänzender und prunkvoller äußerer Ausstattung bekundet, gerade bei diesem Werke Rechnung trägt und die Wunder moderner Ausstattungskunst hier einer würdigen künstlerischen Aufgabe dienstbar macht. Doch ist auch hierin eine gewisse Grenze nicht zu überschreiten. Die Ausstattung als solche darf auch hier nie zum Selbstzweck werden; sie darf nie vergessen lassen, daß sie nur eine dienende und unterstützende Rolle zu spielen hat. Sie darf sich nicht in den Vordergrund drängen auf Kosten des Wichtigern und Wertvollern: des Dichterwortes und der schauspielerischen Wiedergabe des Kunstwerks.

Auf welche Abwege eine mißverstandene Nachahmung des Meininger Kunstprinzipes zu führen vermag, konnte die vielberufene Wiesbadener Festvorstellung des Sommernachtstraums (zum erstenmal gegeben im Mai 1897) vor Augen führen. Wohl noch nie hat eine deutsche Bühne auf die Vorführung dieser Komödie solch eine unerhörte und augenblendende Pracht von Dekorationen und Kostümen verwendet. Die in der Ankündigung jener Vorstellung versprochenen Ueberraschungen wurden dem Zuschauer in reichstem Maße zuteil. Schon als der Vorhang sich über dem ersten Akte hob, wurde das Auge durch den Anblick eines Bacchanals überrascht, das in einem Prunksaal des herzoglichen Palastes zu Ehren des fürstlichen Paares gefeiert wird; ein Schwarm verführerisch gekleideter Schönen tummelt sich in üppigem Reigen vor dem

in orientalischer Pracht auf Polstern gelagerten Paar und dem darum versammelten Hofstaat: das Ganze ein sinnberückendes, in seiner Art bezaubernd schönes Bild raffiniertester moderner Ausstattungskunst. Was diese stumme Scene aber, die eine beträchtliche Weile das Auge des Zuschauers gefangen nimmt, ehe der Dialog beginnt, mit Shakespeare und dem Sommernachtstraum zu schaffen hat, ist unerfindlich. Sie hat nicht nur mit der Dichtung nichts zu tun, sie steht vielmehr in direktem Widerspruche zu der Situation, wie sie nach dem Wortlaut des Textes zu Beginn des Stückes zu denken ist. Man vergleiche die Worte des Theseus:

Geh', Philostrat, berufe
Die junge Welt Athens zu Lustbarkeiten!
Erweck' den raschen leichten Geist der Lust.
Den Gram verweise hin zu Leichenzügen;
Der bleiche Gast geziemt nicht unserm Pomp.

Die Mahnung, den raschen leichten Geist der Lust zu erwecken und den Gram zu Leichenzügen zu verweisen, wird angesichts des bei der Wiesbadener Aufführung sich bietenden Bildes mit seinem Schwarme leichtgeschürzter Schönen zum mindesten als eine unnötige Sorge des edeln Herzogs empfunden. Die Einlage einer solchen opernhaften Introduktion ist um so mehr zu verwerfen, als sie zu ihrer musikalischen Begleitung ein längeres selbständiges Orchesterstück notwendig macht, für das sich im Rahmen der Mendelssohnschen Komposition kein Raum findet und das im unmittelbaren Anschluß an die zauberhaften Klänge der Ouverture nur matt und abschwächend zu wirken vermag.

Den geeignetsten Boden für die Entfaltung reicher Ausstattungskunst bietet naturgemäß der zweite Akt des Stückes, wo die Darstellung des Elfentreibens in dem Zauberwalde volle Berechtigung zu feenhafter und stimmungsvoller künstlerischer Ausstattung gibt. Die Ausführung des Bühnenbildes für diesen Akt läßt der Phantasie des Dekorationsmalers breiten Spielraum und ist an keine bestimmten Vorschriften gebunden. Die großen Vorteile, die die Anwendung von Brückwerk in ver-

schiedener Höhe auf dem hintern Teil der Bühne, die Herstellung von unregelmäßig von oben nach unten führenden Wegen für die Vorgänge dieses Aktes gewährt, läßt sich selbstverständlich keine einsichtsvolle Bühnenleitung entgehen. Die vielfach erörterte Frage, ob Titanias Laube nach Tiecks Vorbild in die Mitte, oder besser auf die Seite der Bühne zu legen sei, kann prinzipiell wohl kaum entschieden werden; es kann sich das eine oder das andre empfehlen, je nach den Intentionen des inscenierenden Regisseurs, und je nachdem der Maler die Laube mit dem dekorativen Gesamtbild organisch zu verbinden weiß.

Der Darstellung der Elfenscenen auf unsern Bühnen haftet fast ausnahmslos zu viel des Balletmäßigen an. Das ist schwer zu vermeiden, solange zur Darstellung der Elfen erwachsenes Balletpersonal verwendet wird. Durch die unleidliche Manier und Unnatur des Ballets wird die ganze Poesie der Elfenscenen vernichtet, der Duft des Zauberhaften abgestreift. Das richtige ist wohl die ausschließliche Verwendung von Kindern, die allein ungefähr den Eindruck von Elfen hervorzubringen vermögen. In solcher Weise sind die Elfenscenen am Berliner Schauspielhause unter Max Grubes Leitung vortrefflich inseeniert. Die Schwierigkeit bei der Verwendung von Kindern besteht nur darin, den Chor der Sängerinnen, der für die Gesangsnummern nicht zu entbehren ist, in geeigneter Weise unterzubringen. Die Berliner Inscenierung hilft sich dadurch, daß sie die Sängerinnen teils auf einem nach abwärts führenden Wege, teils hinter Strauchwerk und andern Versatzstücken aufstellt, in einer Weise, daß die wirkliche Größe der Sängerinnen dem Zuschauer verborgen bleibt und sie für dessen Auge kaum größer erscheinen als die den Reigen ausführenden Kinder. In der Schlußscene des Stückes sind nur die Kinder auf der Bühne, während der Chor hinter der transparent gemalten Hinterwand aufgestellt ist; auf diese Weise sehen die Sängerinnen, die im Dunkeln stehn, den Kapellmeister, ohne selbst vom Publikum gesehen zu werden.

Bei der Rolle des Puck hat sich seit dessen erster Darstellung durch Charlotte von Hagn die Tradition der weiblichen Besetzung als unfehlbares Dogma bei uns eingebürgert. Ob

diese Tradition unbedingte Billigung verdient, ist ebenso zu bezweifeln wie die Möglichkeit, damit zu brechen. Das Publikum hat sich an das verkehrte Bild, das ihm in den weitaus meisten Fällen durch die Darstellerin geboten wird, derart gewöhnt, daß es die Neuerung, ihm in dieser Figur die Reize einer Hosenrolle zu entziehen, wahrscheinlich wie einen unerhörten Einbruch in altgeheiligte Rechte empfinden würde. Trotzdem ließe sich darüber streiten, ob nicht unter Umständen ein geeigneter jugendlicher Schauspieler das Wesen des derben Waldkobolds, der von der Schar der Elfen scharf unterschieden ist, weit besser und charakteristischer zum Ausdruck brächte, als eine Darstellerin, die in den seltensten Fällen die Weiblichkeit so zu verleugnen vermag, wie es für diese Gestalt notwendig ist. Nicht jede Bühne ist im glücklichen Besitz einer Künstlerin wie Paula Konrad, die mit der weiblichen Besetzung in vollem Maße aussöhnt, indem sie die Rolle, unter vollständiger Verleugnung ihres Geschlechts, mit einer weitab von aller Manier liegenden Natürlichkeit, in meisterhafter Frische und Derbheit zu verkörpern weiß [2]). Es dürfte sich in unsrer, dem Experimentieren sonst so geneigten Zeit zum mindesten der Versuch lohnen, das Publikum einmal durch einen männlichen Puck zu überraschen.

Auf alle Fälle müßte der Kostümierung des Puck das Balletmäßige genommen werden, das ihm bei den meisten Darstellungen des Stückes noch anhaftet. Anstelle des üblichen rosa- oder blaufarbenen, am Halse zierlich ausgeschnittenen Kleidchen, mit den traditionellen Engelsflügelchen, müßte eine dunkle, der Farbe der Erde ähnelnde Gewandung treten, die den Erdkobold von vorne herein in greifbaren Gegensatz zu den ätherischen Lichtgestalten der Elfen bringt.

Bei der Darstellung des Oberon hat man sich schon da und dort, was als ein Fortschritt zu begrüßen ist, für die männliche Besetzung entschieden.

Zu den vielen Verkehrtheiten, denen man bei der Aufführung des Sommernachtstraums begegnet, gehört auch der Brauch, während des Mendelssohnschen Notturnos das Auge des Zuschauers durch allerhand Spielereien zu unterhalten, sei es nun,

daß diese in Tanzevolutionen der Elfen bestehn, sei es darin, daß Puck sich zwischen den schlafenden Paaren herumtummelt und Schabernack mit ihnen treibt, indem er sie an der Nase kitzelt, sie zum Niesen reizt und was dergleichen Geschmacklosigkeiten mehr sind. Ebenso verfehlt ist es natürlich, das Notturno, wie es auch wohl zu geschehen pflegt, als Begleitung zu einer pantomimischen Scene zu benutzen: der Auslieferung des indischen Knaben an Oberon, über die dieser in der darauffolgenden Scene berichtet. Abgesehen von der unerlaubten Willkür, die diesen Vorgang dem Zuschauer ganz unnötigerweise vor Augen führt, paßt das Notturno ganz und gar nicht zur Begleitung für eine solche Pantomime. Dies alles ist mehr oder minder eine Versündigung an der Dichtung und vor allem an Mendelssohns Musik. Das Notturno, ursprünglich als Einleitungsmusik zum vierten Akte gedacht, ist bei unsrer scenischen Einrichtung des Stückes ein musikalisches Zwischenspiel, eine stimmungsvolle Nachtmusik und weiter nichts. Sie ist zu spielen, ohne daß irgend welche Bewegung auf der Bühne vor sich geht; alles, was die Aufmerksamkeit von den Tönen dieses Stückes ablenken könnte, ist auf das strengste zu vermeiden.

Der dritte Akt wird nach der üblichen Theatertradition in der Weise eingeleitet, daß der Vorhang schon während des Hochzeitsmarsches in die Höhe geht und der Hochzeitszug sich unter den Klängen der Musik in den Saal oder den Garten herabbewegt. Bei der Wiesbadener Aufführung benutzt man diesen Hochzeitszug, ein Prunk- und Paradestück raffiniertester Ausstattungskunst in Scene zu setzen. Durch die Fülle der dabei verwendeten Personen, durch die blendende Pracht der Kostüme, durch die Evolutionen der den Zug begleitenden Tänzerinnen rc., glaubt man sich vor den Triumphzug eines heimkehrenden Helden aus der großen Oper versetzt. Dieser Aufzug wurde von vielen Seiten als der nicht genug zu bewundernde Glanz- und Höhepunkt der Wiesbadener Aufführung gepriesen. Nur übersah man dabei, daß durch diesen waffen- und farbenstrotzenden Prunkzug ein fremder, allzu schwerer Akkord

in das Stück hineingetragen wird, der mit dem übermütig-heitern Charakter des graziösen Märchenspiels schlecht zusammenstimmt. Daß dabei die Nebensache für das Publikum zur Hauptsache, die Hauptsache aber zur Nebensache wird, ist die natürliche Folge solcher Ausstattungskünste. Es ist selbstverständlich, daß das Auge des Zuschauers auch während des Dialogs, nachdem die Klänge des Marsches verstummt sind, damit beschäftigt bleibt, die Fülle des zu Schauenden in sich aufzunehmen. Während Theseus „des Dichters Aug', in schönem Wahnsinn rollend" in Shakespeares Wundertönen preist, wird das Auge des Zuschauers durch ballspielende griechische Schönen und andre Sehenswürdigkeiten in Anspruch genommen.

Vielleicht wäre die Frage der Erwägung wert, ob nicht überhaupt die Beseitigung des üblichen Hochzeitszuges, als scenischer Begleitung zu dem Mendelssohnschen Marsche, zu empfehlen wäre. Der Hochzeitsmarsch würde, in seiner einheitlichen musikalischen Wirkung gehoben, durchweg bei geschlossenem Vorhang zu spielen sein; wenn der Vorhang sich hebt, wären Theseus und sein Gefolge, gruppenweise in Gesprächen vereinigt, in Erwartung der aufzuführenden Lustbarkeiten im Garten und im Vorbau zum Palaste versammelt. Jedenfalls würden die einleitenden Worte des Aktes „Was diese Liebenden erzählen, mein Gemahl, ist wundervoll", die auf ein soeben im Gange befindliches Gespräch zwischen Theseus und Hippolyta zu deuten scheinen (ein Gespräch während des Hochzeitszuges und des Paukenlärms des Marsches!), zu einer derartigen Anordnung besser passen, als zu der auf unsern Bühnen beliebten Einrichtung, wo das Ohr den unmittelbaren Anschluß jener Dialogworte an den Schluß des Hochzeitszugs stets als eine der Vermittlungstöne bedürftige Disharmonie empfindet.

Für die Schlußscene des Stückes ist unter allen Umständen, schon wegen der Mendelssohnschen Musik, an dem Wortlaute des Originales festzuhalten. Mit den Worten „Nun genung! Fort im Sprung! Trefft mich in der Dämmerung!" und der Wiederholung dieser Worte durch den Chor hat die gesamte Elfenschar von der Bühne zu verschwinden. Die Eigenart des

Schlusses wird zerstört, wenn die Elfen während Pucks Epilog auf der Bühne bleiben, um sich in einem sogenannten prachtvollen Gruppenbild dem Publikum zu präsentieren. Noch schlimmer ist die bei der Wiesbadener Festvorstellung getroffene Neuerung, daß sich während des Elfenchores der Saal mit einem male in einen rankenumsponnenen Zaubergarten verwandelt, in dem die Elfen, unter Wegfall des Epilogs, in malerischer Balletgruppierung mit obligaten Beleuchtungseffekten verharren. Das heißt, Shakespeares Dichtung in eine gewöhnliche, auf den Beifall der Galerie berechnete Opernfeerie verwandeln.

An Bühnen, wo für die Vorstellung des Sommernachtstraums ein teilbarer Tuchvorhang zur Verfügung steht, hat sich nach englischem Vorbild da und dort ein nachahmenswerter Brauch eingebürgert: schon während der letzten Takte des leise verhallenden Elfenchors „Nun genung! Fort im Sprung!" schließt sich langsam der Vorhang; dann erscheint Puck mit dem Kopf in der Oeffnung des geschlossenen Vorhangs und spricht in dieser Weise den Epilog. Das macht sich sehr niedlich und bringt den Charakter der Schlußworte als eines an das Publikum sich wendenden Epilogs in prägnanter Weise zum Ausdruck.

Die Wirkung des Sommernachtstraums auf der heutigen Bühne beruht in erster Linie auf dem duftigen und märchenhaften Reize der musikdurchwobenen Elfenwelt und andrerseits auf der grotesken und unverwüstlichen Komik der Rüpelscenen. Bei der zwischen der Feenwelt und den Rüpeln inmitte liegenden Personengruppe, der des Theseus, seiner Umgebung und der beiden Liebespaare, ist die Richtigkeit von Oechelhäusers Wahrnehmung nicht zu bestreiten, daß die von diesen Personen getragene Haupthandlung des Stückes nicht nur zur Bühnenwirkung wenig beizutragen, sondern vielfach eine ausgesprochene Langeweile auszuströmen pflegt. Indem Oechelhäuser dem Grunde dieser Erscheinung nachzuspüren sucht, kommt er zu dem Resultate, daß dieser in der unbestimmten, zwischen ernstem Pathos und leichtem Scherze farblos hin und her schwankenden Darstellung der betreffenden Scenen zu finden sei. Ausgehend

von der Ulricischen Auffassung des Sommernachtstraums, die in dem Gedicht in allen seinen Teilen eine geistreiche Parodie der Hauptgebiete des menschlichen Lebens erblicken will, stellt Oechelhäuser die Forderung, daß auch in der Darstellung diese parodistische Färbung durchweg zutage trete, daß sämtliche Rollen objektiv oder subjektiv komisch wirken und die Darsteller sich selbst der parodistischen Tendenz ihres Tuns und Treibens bewußt sein müßten.

Es sei dahingestellt, ob und inwieweit die Ulricische Auffassung von der parodistischen Tendenz des Stückes zu billigen ist. Aber selbst wenn ein Zweifel über solche Tendenzen der Dichtung ausgeschlossen wäre, würden diese auf der Bühne nur dann zum richtigen Ausdruck kommen, wenn die Darsteller der beiden Liebespaare bemüht sind, unter strengster Vermeidung jedes an die Parodie erinnernden Tones, ihre Gefühle, Empfindungen und Leidenschaften möglichst wahr und überzeugend zum Ausdruck zu bringen. Nur wenn die Personen des Stückes von den geschilderten Leidenschaften wirklich erfaßt zu sein scheinen, können die Intentionen des Dichters, der uns mit liebenswürdiger Ironie die flüchtig von einem Gegenstande zum andern hin und her springenden Liebeslaunen vor Augen führt, auf der Bühne zu ihrem Rechte kommen. Sobald der Darsteller durch einen komisch übertreibenden, parodistischen Ton in den Schwüren und Beteuerungen der Liebesscenen zu erkennen gibt, daß es ihm eigentlich gar nicht Ernst ist mit dem, was er spricht, sobald eine bewußt parodistische Färbung in der Darstellung zutage tritt: ist es mit dem ganzen naiven Reiz der Aufführung zu Ende. Vor den Gefahren einer solchen Spielweise ist um so mehr zu warnen, als unsre Darsteller so schon weit mehr als es heilsam ist, zu einer parodistischen Spielart neigen, die in vornehmer Selbstgefälligkeit über der Gestalt des Dichters steht und mit der Rolle spielt, anstatt in voller Naivität und Selbstentäußerung in der Rolle aufzugehn.

Die Rettung der Liebesscenen für die Bühne ist vielmehr darin zu suchen, daß sie charakteristisch, in möglichst individueller Färbung der einzelnen Gestalten, aber vor allem in einheitlichem

und alle parodistische Färbung vermeidendem Ernste gespielt werden. Dabei ist darauf zu achten, daß diese Scenen durchweg das rascheste Tempo verlangen; besinnungs- und atemlos, wie vom Sturmwind getrieben, müssen diese unstät sich überstürzenden Leidenschaften an unserm Auge vorüberjagen — gleich den aufgeregten Träumen einer schwülen Sommernacht. Bei allem Ernste der Darstellung sind schwere und breite Töne, Unterbrechungen und Verschleppungen so weit als irgend möglich zu vermeiden.

Diese Auffassung schließt keineswegs aus, daß beispielsweise die von Theseus gegen Hermia ausgesprochene Androhung des Todes, entsprechend dem Winke, den Feodor Wehl in seinen Didaskalien gegeben hat, in der Weise gesprochen wird, daß diese Drohung nur als ein scherzhaft angewandtes Schreckmittel des Herzogs erscheint. Theseus darf dabei allerdings nur Egeus gegenüber durch ein entsprechendes Mienenspiel und durch eine diskrete Färbung des Tones zu erkennen geben, daß es ihm mit der Ausführung der Drohung nicht Ernst ist; gegenüber Hermia aber spielt er gute und glaubwürdige Komödie.

Als etwas Selbstverständliches und nicht leicht zu Verfehlendes wird im allgemeinen die Darstellung der Rüpelscenen, insbesondere die der Pyramus-Komödie, angesehen. Und doch liegt hier der wundeste Punkt in der Aufführung des Lustspiels; wenn irgendwo, so wäre hier ein energischer Bruch mit der verjährten Tradition und eine vollkommene und durchgreifende Reform der überlieferten Spielweise notwendig. Die Art, wie die Pyramus-Komödie an großen und kleinen Bühnen ausnahmslos gespielt wird, ist dazu angetan, die künstlerische Wirkung des köstlichen Zwischenspiels aufzuheben und ganz und gar zu vernichten. Der Grund ist sehr einfach: anstatt daß sich die Schauspieler in die Situation von Handwerkern zu versetzen suchen, die sich mit größtem Ernst und heiligem Eifer, aber bei völliger Unzulänglichkeit des künstlerischen Könnens vor ihrem Herzog produzieren wollen, anstatt dessen gefallen sich die Darsteller der Rüpelkomödie in einer unablässig parodierenden, bewußten und absichtlichen Possenreißerei,

die im schroffsten Widerspruche zu dem Charakter des Spieles und der Spieler steht. Es wird so gespielt, als ob die Handwerker komisch sein wollten; als ob sie auf das genauste wüßten, daß sie urdrollige Käuze sind; damit wird der Sinn der Komödie zerstört, ihre ganze Naivität zugrunde gerichtet.

Es ist kaum nötig, an die zahlreichen Einzelheiten zu erinnern, in denen diese Auffassung des Zwischenspiels zutage tritt; sie sind jedem, der das Stück auf der Bühne gesehen hat, gegenwärtig. Wer kennt nicht die geschmackvollen Scherze, die beim Tode von Pyramus und Thisbe üblich sind! Pyramus sticht sich mit dem Schwert in möglichst auffälliger Weise zwischen Oberkörper und Arm, dann legt er sich gemächlich auf den Boden; als Thisbe sich erdolchen will und nach der Waffe sucht, reicht ihr der Tote in aller Behaglichkeit das Schwert; sie stirbt in gleicher Weise, legt sich genau parallel neben Pyramus, zupft sich vorher fein sittiglich die Kleider zurecht, ꝛc. Den gleichen Charakter tragen die an den Zirkus erinnernden Späße, womit die Darsteller der Wand, des Löwen, des Mondes ihre Rollen auszustatten pflegen. Man kann auf ersten Bühnen Zeuge des feinsinnigen Scherzes sein, daß der Löwe während des Spieles den Schwanz verliert, daß dann ein andrer Spieler das seinem Kollegen abhanden gekommene Requisit vom Boden hebt und es mit ehrfurchtsvoller Verbeugung dem Herzog präsentiert. Es ist geradezu unglaublich, wie sich ein gebildetes Publikum derartige Albernheiten bieten lassen mag und wie eine ernste Kritik dergleichen durchlassen kann, ohne gegen eine solche Verketzerung Shakespearescher Kunst mit Flammenworten Protest zu erheben.

Auf welche Art die Rüpelkomödie im Gegensatze zu der üblichen Spaßmacherei gespielt werden müßte, ist an sich so selbstverständlich, daß man sich wundern muß, wie es überhaupt verfehlt werden kann. — Wer sind die Darsteller der Rüpelkomödie und was wollen sie? — Philostrat kennzeichnet die dilettierenden Spieler in seiner Ankündigung der bevorstehenden Lustbarkeiten:

Männer, hart von Faust,
Die in Athen hier ihr Gewerbe treiben,
Die nie den Geist zur Arbeit noch geübt,
Und nun ihr widerspenstiges Gedächtnis
Mit diesem Stück auf euer Fest geplagt.

Mit heiligem Ernst haben sie sich zusammengefunden, um sich bei der Vermählungsfeier des Herzogs durch die Aufführung der Pyramus-Tragödie wohlverdiente Lorbeern zu erwerben. Nichts liegt ihnen ferner, als der Gedanke, daß sie ihrer Aufgabe nicht gewachsen seien oder gar daß sie lächerlich wirken könnten. Die Talentlosigkeit seiner Genossen überragt nur Zettel, der Weber; er ist die Seele des Unternehmens, er hält sich für ein Genie und wird als solches von den andern anerkannt, er ist der einzige, der eine gewisse Begabung für die Kunst des Mimen besitzt. Er weiß, wie man auf der Bühne Arme und Beine schlenkert, er weiß, wie man brüllen und wimmern muß, wenn man so wirken will, wie die schlechten Komödianten, die sein Vorbild sind. Voll Selbstgefühl und Stolz, von dem erhebenden Bewußtsein getragen, daß er der Stern der Truppe ist, schickt er sich an, den Pyramus vor dem Herzog zu agieren. Im Gegensatz zu ihm sind alle andern mehr oder minder ängstlich, vom Lampenfieber eingeschüchtert, wenn gleich jeder einzelne nach Dilettantenart die Ueberzeugung in sich trägt, daß er seinen Part recht befriedigend durchführen wird. Und so naht sich der glorienverheißende Abend. Mit unerschütterlichem Ernst auf den Mienen, den heißen Angstschweiß auf der Stirn, treten sie vor die erlauchte Zuhörerschaft und haspeln ihre mühsam erlernten Rollen herunter, wogegen Zettel siegesbewußt das Brillantfeuer seiner Talente erglänzen läßt. Der Gegensatz der Naivität und des heiligen Ernstes der Spieler zu der völligen Unzulänglichkeit ihres Könnens und dem hohlen, geschraubten Pathos des dargestellten Spieles erzeugt die komische Wirkung, die hier erreicht werden muß und die nichts zu tun hat mit der kindlichen Heiterkeit, die durch die üblichen Zirkuswitze bei einem Teile des Publikums entzündet wird[3]). Die traditionelle Spielweise, die sich abgesehen von den erwähnten

Einzelheiten, beinahe in jedem Ton und in jeder Geste als bewußte, hoch über der Sache schwebende Parodie verrät, findet nur darin ihre Erklärung und eine gewisse Entschuldigung, daß der parodistisch gehaltene Text und das sinnlose, mit platten Trivialitäten wechselnde Pathos des aufgeführten Spieles den Darsteller auch zu einer parodistischen Behandlung in der schauspielerischen Wiedergabe herauszufordern scheint. Demgegenüber ist mit aller Entschiedenheit an der Auffassung festzuhalten, daß die dilettierenden Handwerker sich schon dem Grade ihrer Bildung gemäß des parodierenden Charakters des Spieles nicht bewußt sind, dieses vielmehr mit vollständiger Naivität und durchdrungen von dem Ernst ihres künstlerischen Unternehmens zur Darstellung bringen. Die Befürchtung, daß sich bei einer einheitlichen Darstellung des Spieles in diesem Sinne die Gefahr einer gewissen Monotonie einstellen dürfte, ist völlig unbegründet; denn die Charakterisierung der einzelnen Spieler ist so scharf, daß auch die schauspielerischen Leistungen der einzelnen in dem Zwischenspiel, innerhalb der einheitlichen Gesamtauffassung, sehr leicht und mit ergötzlicher Wirkung auseinander gehalten werden können.

Daß die auf unsern Bühnen eingebürgerten Spaßmachereien verschwinden müssen, wenn die Rüpelkomödie in der hier angedeuteten Weise, in einheitlichem Ernste, von sämtlichen Darstellern gespielt wird, ist selbstverständlich. Da ist kein Platz mehr für den blöden Scherz, daß der tote Pyramus in selbstverständlicher Ruhe das Schwert an Thisbe reicht, oder daß diese, nachdem sie sich als tot zur Erde gelegt hat, von Pyramus in die Seite gepufft, wieder aufsteht, um sich in andrer Lage neben dem toten Liebsten zu placieren. Denn selbst der talentloseste Spieler hat soviel Einsicht in das Wesen der Bühnenkunst, um zu wissen, daß es für einen Toten im allgemeinen wenig schicklich ist, sich vom Fleck zu rühren. Da ist ferner kein Platz für das vielfach beliebte Mätzchen, daß der als Souffleur fungierende Squenz in unverblümter Offenheit und ohne irgend ein Zeichen von Verlegenheit zu zeigen, hinter sämtlichen agierenden Personen des Spieles herläuft und ihnen den Text einbläst, als ob

es selbstverständlich sei, daß keiner seine Rolle weiß und der Souffleur unablässig seines Amtes zu walten hat. Denn die trefflichen Handwerker und vor allen Squenz, der Leiter des Spieles, würden sich sehr darüber schämen, ihre Blöße in so unverhohlener Weise vor der vornehmen Zuhörerschaft zu verraten. Da ist auch kein Platz dafür, daß der Prologus, wie es meistens üblich ist, seine Rede mit absichtlicher und groteskter Uebertreibung der von den Zuhörern nachher an seinem Vortrag gerügten Fehler, in überraschem Tempo, ohne jede Rücksicht auf Wort und Sinn herunterrasselt, ohne zu bedenken, daß kein Dilettant der Welt, und wäre er noch so unbeholfen und ungeschickt, in solcher Weise jemals sprechen wird.

Im übrigen ist es durchaus nicht ausgeschlossen, daß manche Züge, die bei der üblichen Darstellung des Zwischenspiels durch ihre possenhafte Ausführung als Unmöglichkeiten oder Hanswurstiaden erscheinen, sich durch eine dementsprechende Umarbeitung in künstlerischem Sinne dem Rahmen der hier angedeuteten Auffassung einfügen lassen. So könnte beispielsweise das erwähnte Spiel mit dem Schwert in folgender Weise verwertet werden. Pyramus ist so gefallen, daß er einen Teil des Schwertes mit seinem Mantel verdeckt. Als Thisbe sich erstechen will, sucht sie vergeblich nach der Waffe. Pyramus bemerkt die Verlegenheit seines Mitspielers und sucht ihn zuerst durch eine verstohlene Geste auf deren Lage aufmerksam zu machen; als dies ohne Erfolg bleibt, gibt er dem Schwert einen kleinen Stoß, den er natürlich vor den Blicken der fürstlichen Zuschauer zu verbergen sucht. In solcher Ausführung kann der Vorgang, der in der hergebrachten Art der Darstellung nur Possenreißerei ist, den Schein von Natürlichkeit erhalten und eine ergötzliche Wirkung üben. In ähnlicher Weise müßte Squenz, wenn er vielleicht an einer Stelle des Spieles, am besten beim Auftreten Schluckers, als Einbläser aushelfen soll, dies mit sichtlicher Verlegenheit und unter offenkundigem Aerger über den ungeschickten Spielverderber zu tun suchen.

Daß Pyramus nach Schluß des Spiels, auf die Bemerkung des Theseus hin, Mondschein und Löwe seien übrig geblieben, um die Toten zu begraben, mit den Worten aufspringt „Nein, wahrhaftig nicht; die Wand ist niedergerissen", desgleichen, daß er einmal im Verlaufe des Spiels den Herzog, der scherzhaft meint, die Wand müsse wieder fluchen, zu berichtigen sucht „Nein, fürwahr, Herr, das muß er nicht" — diese Züge kann der Schauspieler keineswegs dafür anführen, daß Zettel selbst mit der Aufführung der Tragödie seinen Scherz treibe. Zettel ist eine so impulsive Natur und so warm und begeistert bei der Sache, daß er durch die nach seiner Meinung unrichtigen und den Sinn des Stückes mißverstehenden Bemerkungen des Herzogs veranlaßt wird, diese sofort zu berichtigen, ohne sich darum zu kümmern, daß er dabei aus seiner Rolle fällt. Bei der zweiten Bemerkung des Herzogs ist das Spiel überdies zu Ende, sodaß Pyramus volle Berechtigung hat, von den Toten wieder aufzustehn.

Zur Durchführung der Rüpelkomödie in der hier angedeuteten Auffassung — der einzigen, die künstlerische Berechtigung hat — bedarf es in erster Linie eines phantasiebegabten Regisseurs, der Autorität und Befähigung besitzt, seine Darsteller in den Bann einer einheitlichen Auffassung zu zwingen und Lust und Liebe zur Ausführung des Spiels in dem vorgezeichneten Sinn in ihnen zu wecken. Liegt die künstlerische Leitung in den richtigen Händen, so läßt sich die Rüpelkomödie selbst mit mittleren Talenten in einer Weise zur Darstellung bringen, daß sie eine wirklich künstlerische Wirkung übt, im Gegensatz zu den schalen Clownspäßen, durch die nur der Geschmack eines kunstfremden Banausentums befriedigt wird.

Zur Bühneneinrichtung der Widerspenstigen.

Die jährliche Statistik über die Shakespeare-Aufführungen der deutschen Bühnen lehrt, daß zu den am meisten gegebenen Stücken des Dichters Der Widerspenstigen Zähmung gehört. Die Beliebtheit dieser Komödie geht in die ersten Zeiten zurück, in denen sich die Spuren Shakespearescher Kunst in der deutschen Literatur zu zeigen begannen, und offenbart sich unter anderm durch die ungewöhnlich zahlreichen Bearbeitungen, die der Stoff in Deutschland erfahren hat.

Das Stück hat die seltsamsten Wandlungen auf der deutschen Bühne durchgemacht, von jener Zittauer Aufführung der Wunderbaren Heurath Petruvio mit der bösen Katharinen im Jahr 1658 an, bis zu der ersten gedruckten Bearbeitung von 1672 Kunst über alle Künste, ein bös Weib gut zu machen und des ehrsamen Christian Weise Komödie Die böse Katharina von 1705; und weiter von Schinks Lustspiel Die bezähmte Wiederbellerin, oder Gasner der zweite (1781) über Holbeins noch heute auf vielen kleinern Theatern gangbares Stück Liebe kann Alles (1822) bis zu der seit 1839 auf den Bühnen verbreiteten Bearbeitung des Lustspiels von Deinhardstein, die noch heute die große Masse der deutschen Theater beherrscht.

Es ist eine interessante Erscheinung der Theatergeschichte, daß gerade dieses Lustspiel des Briten, das sich seinem Werte nach mit des Dichters reifsten Schöpfungen auf dem Gebiete der Komödie nicht vergleichen kann, eine so rege Pflege auf dem deutschen Theater gefunden hat und noch heute darauf findet. Auch die musikalische Bearbeitung, die dem Stoffe neuerdings durch die beliebte und vielgegebene Oper von Hermann Götz

zuteil geworden ist, hat dem Schauspiel keinen Schaden zugefügt; es hat trotz der gefährlichen Konkurrenz der Oper an seiner Anziehungskraft auf das Publikum nichts eingebüßt und gehört noch heute stets zu den gern gesehenen Gästen auf der deutschen Bühne.

Diese Tatsachen zeigen deutlich, daß dem Stoffe dieses Lustspiels eine unverwüstliche populäre Kraft innewohnt, daß es eine Lebensfähigkeit besitzt, die selbst durch die platteste Bearbeitung nicht zu ersticken ist. Dank dieser unzerstörbaren Anziehungskraft seines Stoffes hat das Stück alle Verballhornungen, die es im Laufe der Zeiten erfahren mußte, siegreich überwunden und überdauert. Um so mehr sollte das Bestreben der Bühnen darauf gerichtet sein, dieses Lustspiel, das voraussichtlich auch fernerhin ein beliebtes Repertoirestück des deutschen Theaters bleiben wird, in würdiger Form dem Publikum vorzuführen.

Die Statistik der Bühnen lehrt, daß die Bearbeitung von Deinhardstein noch heute eine Popularität und Verbreitung genießt, wie kaum eine andre Bearbeitung eines Shakespeareschen Stückes. Der konservative Sinn, den unsre Theater in dieser Beziehung bekunden, ist wahrhaft erstaunlich. Denn es dürfte sich unter den auf den deutschen Bühnen verbreiteten Bearbeitungen Shakespearescher Dramen kaum eine andre finden, die so anfechtbar und von so zweifellosem Unwerte ist, wie Deinhardsteins viel gegebene Widerspenstige.

Wilhelm Oechelhäuser hat sich in der vortrefflichen Einleitung zu seiner Bühneneinrichtung des Stückes der dankenswerten Mühe unterzogen, die zahlreichen Schwächen und Sünden der Deinhardsteinschen Arbeit in allen Einzelheiten nachzuweisen und festzulegen. Das Verhältnis dieser Bearbeitung zum Originale kennzeichnet sich schon dadurch, daß in dem Deinhardsteinschen Stück über drei Viertel des ganzen Umfangs freie Dichtung des Bearbeiters sind; die Neudichtungen Deinhardsteins sind fast ausnahmslos Verschlechterungen des Originales, die Charakteristik der Hauptpersonen ist willkürlich verändert und verflacht, die psychologische Enwicklung des Verhältnisses zwischen Katha-

rina und Petruchio in seinen wesentlichsten Motiven teilweise bis zur Unkenntlichkeit entstellt; endlich ist — schon dies würde zur Beurteilung der Arbeit genügen — der Hauptbestandteil des dritten Aktes, die Scenen am Vermählungstage und der Hochzeitszug Petruchios, Auftritte, die zu den köstlichsten Teilen des ganzen Lustspiels gehören, bei Deinhardstein gestrichen.

Daß Deinhardsteins Bearbeitung trotz ihres offenkundigen Unwertes zu einem beinahe unbestrittenen Sieg auf den deutschen Bühnen gelangt ist, hat seine Ursache darin, daß sie äußerlich große Bühnenkenntnis zeigt, daß sie in ein gefälliges Gewand gekleidet ist, daß sie vor allem, wie Oechelhäuser richtig bemerkt, durch die Schablonisierung der Charaktere viel leichter zu geben ist und an Auffassung und Spiel weit geringere Anforderungen stellt als das Original. Dazu kommt, daß Katharina und Petruchio in dem Deinhardsteinschen Stücke beliebte Paraderollen reisender Virtuosen geworden sind und daß durch diese gastierenden Künstler ein schwerer Druck auf die Bühnen zugunsten der Deinhardsteinschen Bearbeitung geübt wird.

Glücklicher Weise hat es nicht an Stimmen gefehlt, die gegen diesen traditionellen Bühnenschlendrian energischen Protest erhoben haben. Insbesondere wurden im Lauf der letzten Jahrzehnte verschiedene rühmliche Anläufe gemacht, dem echten Shakespeareschen Stücke durch eine würdige Bearbeitung zu seinem Rechte zu verhelfen. Diese dankenswerten Versuche[1]) haben insofern allerdings nicht den gehofften Erfolg gehabt, als es ihnen bis jetzt nur in beschränktem Maße geglückt ist, die Bearbeitung Deinhardsteins aus ihrer festen Position in der deutschen Theaterwelt zu verdrängen.

Unter diesen Versuchen steht in erster Linie die 1871 im Buchhandel erschienene Bühnenbearbeitung des Stückes von Oechelhäuser. Sie kam 1872 am Hoftheater in Dresden ein einziges mal zur Aufführung.] Der Einrichtung Oechelhäusers gebührt gegenüber der Deinhardsteinschen Umarbeitung das Verdienst, zum erstenmal das Original in seine Rechte gesetzt zu haben. Sie geht von dem Grundsatz aus, jede eigenmächtige Aenderung zu

vermeiden und das Stück nur durch Kürzungen und Vereinfachung der Scenerie den Bedingungen des modernen Theaters anzupassen. In der scenischen Anordnung hat Oechelhäuser noch allzu ängstlich am Originale festgehalten und der Rücksicht auf möglichste Vereinfachung des Schauplatzes zu wenig Rechnung getragen. Nur der zweite Akt seiner Einrichtung hat einen einheitlichen Schauplatz, die übrigen Akte erfordern je eine, der vierte zwei Verwandlungen. Eine größere Vereinfachung des Scenenwechsels ist in der Widerspenstigen sehr wohl möglich, ohne daß die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge oder die Stimmung darunter zu leiden hätte. Auch kann die Bühnenwirkung des Stückes durch die scenische Einrichtung, durch die Herausarbeitung der Aktschlüsse &c. noch weit mehr gesteigert werden, als es bei Oechelhäuser geschehen ist, ohne daß es deshalb notwendig würde, zu fremden Zutaten oder unberechtigten Effekthaschereien seine Zuflucht zu nehmen.

Von weitern Versuchen, die Deinhardsteinsche Widerspenstige zu beseitigen, ist zunächst die Aufführung des Stückes zu Schwerin (1877) in einer Bearbeitung von Alfred von Wolzogen zu nennen. Diese Einrichtung ist Manuskript geblieben. Weitere Verbreitung fand die Bearbeitung von Robert Kohlrausch, die zu Hannover 1892 zum erstenmal gegeben wurde und von da auf verschiedene andre Bühnen, u. a. auf die Hoftheater von Berlin, Stuttgart und Oldenburg, überging [2]).

Die Bearbeitung von Kohlrausch nimmt der Shakespeareschen Komödie gegenüber denselben grundsätzlichen Standpunkt ein wie die Arbeit von Oechelhäuser, vereinigt aber mit der Pietät gegen das Original eine größere Rücksicht auf die Forderungen der modernen Bühne als jene ältere Einrichtung. Mit Recht hebt Kohlrausch in der Einleitung zu seiner Bearbeitung hervor, daß der Gegensatz zwischen den beiden lose mit einander verflochtenen Handlungen des Stückes dem Zuschauer durch häufige scenische Verwandlungen besonders fühlbar werde. „Ohne Wechsel der Dekoration erscheinen die Scenen der Intrigenkomödie anspruchsloser, man empfindet den Gegensatz nicht so stark.“ Indem Kohlrausch deshalb bestrebt ist, den

Vorgängen des Lustspiels einen möglichst einheitlichen Schauplatz zu geben, vereinfacht er die Scenerie soweit, daß für das ganze Stück nur zwei Dekorationen notwendig sind. Er konstruiert einen gewissermaßen neutralen Schauplatz mit geteilter Bühne: die eine Hälfte stellt eine Straße mit den Häusern Hortensios und Lucentios vor, die andre einen Garten mit Terrasse vor dem weit in die Bühne vortretenden Hause Baptistas. Auf diesem Schauplatze spielen Akt I der Bearbeitung (= Akt I und II des Originals; Kohlrausch zieht das Stück in 4 Akte zusammen), Akt II (= Or. Akt III) und Akt IV (= Or. Akt V). Der dritte Akt (= Or. Akt IV) geht, ebenfalls ohne Verwandlung, in dem Landhause Petruchios vor.

Die Vorteile, die diese außerordentliche Vereinfachung der scenischen Einrichtung mit sich bringt, sind sicher nicht zu unterschätzen. Sie werden allerdings durch die Nachteile der sogenannten geteilten Bühnendekoration erkauft, die durch den zweiteiligen Schauplatz stets zerstreuend wirkt, eine einheitliche Stimmung nur schwer aufkommen läßt und als unkünstlerisch vor allem deshalb vermieden werden sollte, weil das Bild, das sie zeigt, unmöglich ist, indem es niemals einem Bilde der wirklichen Natur entspricht. Daß diese Einrichtung zur Vermeidung häufiger Verwandlungen vielfach schätzenswerte Vorteile bietet, wie beispielsweise im zweiten Akte des Richters von Zalamea in den Bearbeitungen von Wilbrandt und Presber, dies vermag doch die prinzipiellen Bedenken gegen die geteilte Dekoration, die höchstens für die Posse verwendet werden sollte, nicht zu erschüttern.

Bei der Einrichtung von Kohlrausch drängt sich ferner die Frage auf, ob die „kleinen Gewaltsamkeiten“, ohne die eine solche Vereinfachung der Scenerie selbstverständlich nicht zu denken ist, nicht allzu große Nachteile mit sich bringen. Für die Verlegung vieler Scenen aus dem Haus ins Freie mag Kohlrausch zu seiner Rechtfertigung anführen, daß sich unter italienischem Himmel das Leben mehr außerhalb der häuslichen Wände abspielen könne, als etwa in nordischem Klima. Er könnte auch daran erinnern, daß im phantastischen Lustspiel,

wie überhaupt in der dramatischen Kunst, die sogenannte Wahrscheinlichkeit niemals nach dem Maßstabe des wirklichen Lebens gemessen werden darf. Trotzdem ist auch in der Handhabung der künstlerischen Wahrscheinlichkeit dem Dramatiker eine gewisse Grenze gezogen, deren Ueberschreitung sich in den meisten Fällen rächt. Dazu kommt weiter, daß einzelne Scenen einen ganz bestimmten Hintergrund, eine eigne Stimmung verlangen und daß diese Scenen auf der modernen Illusionsbühne durch ihre Verlegung vor einen andern Hintergrund, selbst wenn diese Verlegung an sich sehr wohl möglich ist, doch in ihrer Stimmung erheblich Not leiden.

Dies findet auf die Bearbeitung von Kohlrausch vielfach Anwendung. Der Schauplatz trägt dadurch, daß der eine Teil eine Straße darstellt, zu sehr den Charakter der Oeffentlichkeit, als daß nicht beispielsweise eine Scene, wie die erste Begegnung zwischen Katharina und Petruchio und dessen Werbung, in ihrer Stimmung stark beeinträchtigt würde. Die Werbescene verlangt für ihre Wirkung unter allen Umständen ein Gemach, zum mindesten eine Oertlichkeit, die dem öffentlichen Verkehr entzogen ist; sie verlangt eine gewisse Intimität der Stimmung. Wird sie aus den Wänden des Hauses heraus unter den freien Himmel gezerrt, in die unmittelbare Nähe der öffentlichen Verkehrsstraße, wo wir vorher und nachher belebte Scenen burlesker Art sich abspielen sehen, so wird der eigentümliche Reiz der Scene, der süße, keusche Schmelz, der trotz Katharinas herbem Gebahren darüber ruhen muß, zum guten Teile abgestreift. Der Zuschauer wird das beunruhigende und erkältende Gefühl nicht los, daß jeder, der auf der Straße vorübergeht, das Gespräch Katharinas mit ihrem Freier belauschen kann. Dies Gefühl wird dadurch bestärkt, daß die den Garten von der Straße trennende Balustrade nach des Bearbeiters Vorschrift nur soweit vortritt, daß vorne ein breiter Zugang zum Garten bleibt; dadurch wird dem Garten noch mehr der Charakter eines unmittelbar der Oeffentlichkeit ausgesetzten Raumes aufgeprägt.

Ueberdies wird der Regisseur durch die scenische Anordnung

von Kohlrausch in ein schwieriges Dilemma versetzt. Das Natürlichkeitsstreben, das sich heutzutage in der Ausstattung eines jeden Stückes — gewiß nicht zum Segen der Kunst — bis zu einem gewissen Grade bemerkbar macht, würde verlangen, daß die eine Hälfte der Bühne, die Straße, durch Verkäuferinnen, Vorübergehende 2c. einigermaßen belebt wäre. Eine Straße, die längere Zeit vollkommen leer und öde bleibt, gerät in die Gefahr, insbesondere wenn es sich um die Straße einer italienischen Stadt handelt, kalt und unnatürlich zu wirken. Sucht der Regisseur, im Bestreben dies zu vermeiden, die Straße mit Bildern zu beleben, die einigermaßen an das bunte Treiben einer italienischen Stadt erinnern, so wird dadurch die Aufmerksamkeit von den Gartenscenen abgelenkt und die Stimmung in noch höherem Maße gefährdet.

Wie Petruchios Werbung, so büßt auch die Scene, wo Bianca durch Lucentio und Hortensio unterrichtet wird, einen Teil ihres Reizes ein, wenn sie sich, statt an einem intimen Plätzchen des Hauses, in unmittelbarer Nähe der öffentlichen Verkehrsstraße abspielt. Ganz besonders gilt dies aber von der Schlußscene des Stückes, von der Probe, die von den Männern mit dem Gehorsam ihrer Ehehälften angestellt wird. Man denke sich die entzückende Standrede Katharinas über Frauenpflicht auf einem Schauplatz vorgetragen, wo sie von den Gassenjungen Paduas belauscht werden kann!

Von geringerer Wichtigkeit sind die kleinen Unwahrscheinlichkeiten, die sich aus der scenischen Einrichtung von Kohlrausch ergeben. Immerhin stellt beispielsweise der vierte Akt seiner Bearbeitung Zumutungen, die hart an der Grenze des Zulässigen stehn. Namentlich die Schlußscene des Stückes leidet unter der gewaltsamen Zusammenziehung. Nach Schluß der Straßenscene treten Petruchio und Katharina in Baptistas Haus; auf der andern Seite der Bühne kommt Baptista mit Lucentio und den Gästen aus dem Haus in den Garten. Dazu tritt gleich darauf Petruchio, von dem erstaunten Baptista mit der Frage empfangen:

> Petruchio, wie! Zurück in Padua!
> Wo ist Katharina!

Und Petruchio erwidert:

Seid um sie nicht bang,
Ich brachte sie mit mir. Gleich wird sie kommen,
Die Freunde alle freundlich zu begrüßen.

Die übrigen sind wenig erstaunt darüber, daß das junge Paar kurz nach seiner Abreise schon wieder in das Haus des Schwiegervaters zurückkehrt. Ohne daß Katharina von Baptista und den Ihren auch nur begrüßt worden ist, entspinnt sich der Streit über den Gehorsam der Frauen. Auf den Ruf ihres Gatten erscheint Katharina endlich und begrüßt durch einen stummen Handkuß den Vater, um gleich wieder wegzueilen und Bianca auf den Befehl ihres Gatten herbeizuholen. Die ganze Situation ist völlig unglaubhaft und gekünstelt.

Shakespeare hat mit vollem Rechte den Empfang des zurückkehrenden Paares durch Baptista und die Seinen hinter die Scene verlegt. Denn im andern Fall mußte, was für den Zuschauer überflüssig und langweilig wäre, die auffallende Rückkehr Petruchios durch diesen motiviert werden. Zwischen der ersten und zweiten Scene im fünften Akte des Originals ist ein größerer Zeitraum gedacht; diese Scenen in ununterbrochener Folge aneinander zu reihen, ist ohne Schädigung des Zusammenhangs kaum möglich, wenn man nicht gerade, wie Deinhardstein es getan hat, den ganzen Akt einer vollständigen Neubearbeitung unterzieht. Zudem bedarf die Schlußscene des Stückes für ihre Wirkung unbedingt des Hintergrundes eines fröhlichen Festmahles; nur aus der übermütigen Weinlaune, die sich sämtlicher Beteiligten bemächtigt hat, erklären sich die Wortfechtereien dieser Scene und die Wette der Ehemänner. Wird die Scene dieses Hintergrundes beraubt, so verliert sie ihre unentbehrliche Folie. In dem löblichen Bestreben, die Scenerie des Stückes möglichst zu vereinfachen, ist Kohlrausch einen Schritt zu weit gegangen; er unterschätzt die Nachteile, die sich aus der Schaffung eines derartigen neutralen Schauplatzes für die Dichtung unvermeidlich ergeben müssen [3]). Seine Bearbeitung bildet in dieser Beziehung einen direkten

Gegensatz zu der Einrichtung von Oechelhäuser, die allzu behutsam an der scenischen Ordnung des Originales festhält.

Zwischen beiden Extremen einen Mittelweg einzuschlagen, war das Ziel einer neuen Einrichtung, wonach das Stück 1897 am Hoftheater in Karlsruhe zum erstenmal in Scene ging[4]). Indem diese Einrichtung in gleicher Weise wie die Bearbeitungen von Oechelhäuser und Kohlrausch eine treue Wiedergabe des Originals erstrebte, suchte sie das Stück scenisch soweit als möglich zu vereinfachen, insbesondere den einzelnen Akten einheitliche Schauplätze zu geben, ohne dadurch die Wahrscheinlichkeit der Vorgänge oder den Stimmungsgehalt des Lustspiels zu gefährden. Für die vier ersten Akte wurde jeweils ein einheitlicher Schauplatz gewonnen; der fünfte Akt erforderte eine einmalige Verwandlung, die jedoch bei Anwendung kurzer Dekoration für die erste Scene bei offener Bühne vollzogen werden konnte. —

In ziemlich übereinstimmendem Urteil wurde von den Aesthetikern der derbe und vielfach possenhafte Charakter dieses Shakespeareschen Lustspiels hervorgehoben und darauf hingewiesen, daß Petruchios Charakter, im Gegensatz zu den übrigen Humoristen Shakespeares, ethische Vertiefung und Verinnerlichung beinahe vollkommen vermissen lasse. Die Zähmungskur ist äußerlich geblieben; die Liebe hat zu wenig Anteil an Katharinas Umwandlung.

Hier hat die Einrichtung des Lustspiels für die heutige Bühne einzusetzen und mit besonderm Nachdruck darauf zu achten, daß bei der Aufführung alle Momente des Stückes stark hervortreten, wo die Liebe in der Entwicklung von Petruchios Verhältnis zu Katharina mitspricht. Sie hat die Darsteller anzuleiten, zwischen den Zeilen zu lesen, sie hat ihnen durch Bühnenanweisungen Gelegenheit und Raum zu stummem Spiele zu schaffen, das vermittelnd die allmählichen Uebergänge in Petruchios und Katharinas Verhältnis illustriert.

Damit die Gestalt Petruchios in das richtige Licht trete, muß der Darsteller der Rolle vor allem mit reichem und schöpferischem Humor begabt sein. Nur von dieser Seite läßt

sich das richtige Verhältnis zu seinem Charakter gewinnen. Selbst vorzügliche Kritiker haben dies übersehen und Petruchios Charakter infolgedessen allzu schroff beurteilt. Wenn man sich beispielsweise an die Worte klammert, worin Petruchio seinem Freunde Hortensio gegenüber die Absicht kund gibt, eine reiche Heirat zu machen und die Kraft des Goldes als das einzige bezeichnet, was seine Wahl bestimmen werde, wenn man Petruchio infolgedessen als einen „vollkommenen Rüpel“ bezeichnen möchte, der aller Sympathie verlustig gehe, so beruht dies Urteil auf einer entschiedenen Verkennung des Charakters. Es ist selbstverständlich, daß Petruchio hier mit dem Humor der Uebertreibung, der Selbstironisierung spricht. Gerade trefflichen Naturen ist es oftmals eigen, daß sie die wahren Motive ihres Handelns durch Vorschützung selbstsüchtiger Motive zu verhüllen suchen. Petruchio ist in erster Linie Original — Original vom Scheitel bis zur Sohle, eine frische, männliche Natur, mit keckem, übermütigem Humor begabt. Mit dem Humor der Uebertreibung spricht er mit Hortensio von seinen Heiratsprojekten. Als dieser darauf eingeht und ihm Katharina Minolas Vorzüge preist, erwacht in Petruchio alsbald die Neugierde nach diesem Mädchen, das — ebenfalls eine Art von Original — eine Natur wie die seine reizen muß. Er ahnt instinktiv, daß unter der rauhen Hülle ein trefflicher Kern verborgen sei, der nur der Schälung bedürfe. Er ist ohne weiteres entschlossen, die „schlimmste Junge“ Paduas kennen zu lernen und sich „an sie zu machen.“ Das wahre Motiv seines Handelns aber verbirgt er, indem er die Rolle, die er angefangen, weiter spielt: die Rolle des geldsüchtigen Freiers. Das alles ist psychologisch durchaus wahr und glaubwürdig und mit dem liebenswürdigsten Humore von dem Dichter entwickelt. Man lasse nur den richtigen, humorbegabten Darsteller, der sich in die Haut des originellen Kauzes zu denken vermag, diese Scene spielen, und alle Einwände dagegen werden hinfällig.

In gleicher Weise ist für die richtige Wirkung der Zähmungskur der überlegene Humor Petruchios die erste und unentbehrliche Bedingung. Nirgends darf sein Gebahren den

Eindruck roher Brutalität hervorrufen. Bei aller Originalität und scheinbaren Ueberspanntheit bleibt Petruchio immer und überall Kavalier; dies darf in der Darstellung keinen Augenblick verloren gehn. Es ist wohl zu merken, daß Petruchio alle Derbheiten und Gewalttätigkeiten der Zähmungskur stets unter dem Vorwande zärtlicher Fürsorge um die Gattin verübt. Leider ist es Tradition geworden, daß von den Darstellern der Rolle gerade in dieser Beziehung durch Mätzchen aller Art unglaublich gesündigt wird. Die Schuld daran trägt allerdings zum Teil die Bearbeitung von Deinhardstein, die beispielsweise am Schluß des dritten Aktes aus der Zähmungskur eine Art von Hundedressur gemacht hat. Wenn Petruchio, um eines herauszugreifen, auf den Stuhl, worauf sich Katharina eben setzen will, seine Beine legt, so ist das nichts weiter als eine Rüpelei, die dem Sinne der Shakespeareschen Zähmungskur zuwiderläuft. Denn diese Flegelei kann Petruchio unmöglich unter dem Scheine zärtlicher Liebe für Katharina begehen. Einem so gewöhnlichen und sinnentstellenden Theatermätzchen dürfte eine so ernste Bearbeitung wie die von Kohlrausch durch Aufnahme unter die Bühnenanweisungen keine Sanktion verleihen. Dahin gehört u. a. auch der abgeschmackte Scherz, daß Petruchio und Katharina, als sie sich am Tische gegenüber sitzen, den allzu fern stehenden Tisch abwechselnd an sich reißen, bis Petruchio nach mehrmaliger Wiederholung dieses Spiels seine Beine um die Füße des Tisches legt und seine Partnerin dadurch zwingt, mit dem Stuhle nachzurücken. Alle ähnlichen Theatermätzchen sind aus der Rolle zu entfernen. Sobald Petruchio den Eindruck eines groben Flegels hervorruft, ist die Darstellung verfehlt. Der Schauspieler ist nur dann auf dem richtigen Wege, wenn Petruchio an keiner Stelle den vornehmen Kavalier verleugnet und wenn ein aus dem Innern dringender, glänzender und überlegener Humor die ganze Gestalt überstrahlt.

Auch bei Katharina darf der Humor nicht fehlen und muß namentlich von da an kräftig zum Durchbruch kommen, wo die Zähmungskur bei ihr zu wirken beginnt. Es darf hier

nirgends der Eindruck herrschen, als ob sie vor Petruchio zittre, als ob sie etwa aus Furcht vor ihm die Sonne für den Mond erkläre. Gerade diese Scene kann nur durch Humor von der Darstellerin gerettet werden. Katharina ist innerlich bereits besiegt, sie blickt mit Achtung und dem Gefühle aufkeimender Liebe zu der überlegenen Mannesnatur Petruchios empor. Als dieser, gewissermaßen zur Probe ihrer Unterwerfung, das Verlangen stellt, sie solle die Sonne für den Mond erklären, da geht sie mit Humor, mit einer gewissen „komischen Resignation" auf das Ansinnen des Gatten ein, das sich schon durch den Ton, in dem er spricht, als ein übermütiger Scherz verraten muß. Während sie seinem Verlangen willfährt, muß sich liebenswürdige, einschmeichelnde Schalkheit auf ihrem Antlitz spiegeln; man muß ihr anmerken, daß sie Petruchio durchschaut, daß sie als kluge Gattin bereits gelernt hat, mit Humor auf seine tollen Launen einzugehn. In diesem Sinne gespielt, kann die Scene entzückend wirken; dieselbe Scene, die von unfähigen Darstellern in ernster Weise wiedergegeben, einen unsäglich albernen Eindruck macht.

In ähnlicher Weise ist die Schlußscene des Stückes von Katharina zu spielen. Als sie die Haube abnimmt, um sie mit Füßen zu treten, muß sie dies mit einer gewissen feierlichen Würde tun, dann in anmutiger Koketterie nach dem Gatten blicken, mit schelmischem Auge fragend, ob sie es recht gemacht, zuletzt in ein übermütiges Lachen ausbrechen, gleich als ob sie selbst ihre Freude habe an der drolligen Komödie, die sie mit Petruchio hier aufführt. In gleicher Weise muß in der Strafpredigt an die ungehorsamen Frauen der Schalk fortwährend aus ihren Augen blitzen. Wird die Rolle in dieser Weise von der Darstellerin aufgefaßt und werden schon im ersten Teil der Rolle die Momente besonders von ihr hervorgehoben, wo der Eindruck von Petruchios überlegener Persönlichkeit auf sie zu wirken beginnt — dazu bietet schon die Werbescene Gelegenheit — so erhält das Verhältnis zwischen Petruchio und Katharina von selbst eine gewisse ethische Vertiefung, und der aufkeimenden Liebe zwischen den Gatten fällt

ihr berechtigter Anteil zu. Nur durch ein solches Spiel wird es der Darstellerin möglich, von dem tollen Käthchen der ersten Akte die verbindende Brücke zu schlagen zu der sanften Katharina, wie sie dem Zuschauer in der wundervollen Schlußrede über Frauenpflicht entgegentritt. Nur durch die starke Hervorhebung aller psychologischen Momente in der Entwicklung des Verhältnisses zwischen Petruchio und Katharina erhält das Stück für die heutige Bühne ein wirklich künstlerisches Interesse und wird aus der derben Rüpelkomödie, die es im lustigen Altengland hauptsächlich wohl gewesen ist, in die höhere Sphäre der Charakterkomödie emporgehoben. —

Gleich der Bearbeitung von Kohlrausch, der das Verdienst gebührt, das köstliche Vorspiel zu Der Widerspenstigen Zähmung zum erstenmal für die moderne Bühne gerettet zu haben, hat auch die Karlsruher Einrichtung diese charakteristische Einführung des Stückes für das Theater beibehalten. Man hat wohl geltend gemacht, daß die Einkleidung des Stückes als Spiel in ein andres Spiel nur dann auf der Bühne die richtige Beleuchtung erhielte, wenn das Spiel mit dem Kesselflicker durchgeführt wäre und das Ganze als Nachspiel zum Abschluß brächte. Eine solche Fortsetzung und Beendigung des umrahmenden Spieles fehlt bekanntlich in dem Shakespeareschen Stück, wo sich nur im ersten Akt einige kurze Zwischenreden Schlaus mit dem Diener vorfinden. Dagegen hat sich in dem ältern Stücke von der Zähmung einer Widerspenstigen (gedruckt 1594), das der Shakespeareschen Komödie als Vorlage diente, neben verschiedenen Zwischenbemerkungen auch das Nachspiel des Rahmenstückes erhalten, worin der wieder zur Besinnung gelangte Schlau sich zum Heimwege anschickt, um die Zähmungskur, die er im Traume geschaut zu haben glaubt, an seiner eignen Ehehälfte zu probieren.

Kohlrausch hat dieses Nachspiel des ältern Stücks für seine Bearbeitung verwertet. Er läßt das Vorspiel auf einer kurzen Vorderbühne spielen, einer Halle im Hause des Lord, deren Hintergrund durch eine breite Vorhangöffnung gebildet wird; auf der dahinterliegenden Hinterbühne spielt sich das eigentliche

Lustspiel ab, dem der auf der Vorderbühne liegende Schlau als Zuschauer anwohnt. Als sich der Vorhang der Hinterbühne nach dem dritten Akt in der Einrichtung von Kohlrausch geschlossen hat, folgt auf der Vorderbühne nach einer überleitenden pantomimischen Scene das Nachspiel des Rahmenstücks; Schlau und die Wirtin gehn ab. Dann folgt der letzte Akt der Widerspenstigen. Diese Anordnung ist nicht sehr glücklich; abgesehen von der Schädigung, die das eigentliche Lustspiel durch seine Verlegung auf die enge und entfernt liegende Hinterbühne in seiner Wirkung notwendig erfahren würde [5]), kommt das Nachspiel durch seine Einschiebung zwischen die beiden letzten Akte des Lustspiels an eine Stelle, wo es organisch gewiß nicht hingehört und die Stimmung des Hauptstückes störend unterbricht.

Weit besser ist die Anordnung, die der neuste Bearbeiter der Widerspenstigen, Karl Zeiß [6]), in seiner Einrichtung getroffen hat. Auch er verwertet das Shakespearesche Vorspiel und das Nachspiel des ältern Stücks und zwar in der Weise, daß er nach Schluß des Vorspiels den Hauptvorhang fallen läßt; es folgt das Lustspiel auf der gewöhnlichen Bühne; nach Schluß des Stücks verwandelt sich die Scene bei offener Bühne in den ersten Schauplatz des Vorspiels: englische Heidelandschaft mit Schenke, wo das Nachspiel zur Darstellung kommt.

Aber auch bei dieser Anordnung machen sich ernste Bedenken gegen die Verwendung des Nachspiels geltend. Das Nachspiel macht in der überlieferten Fassung des ältern Stückes nur den Eindruck einer dürftigen und farblosen Skizze, die in keiner Weise den Vergleich erträgt mit dem prächtigen, in satten Farben ausgeführten, in allen seinen Zügen Shakespeares Meisterhand verratenden Bilde des Vorspiels. Es ist unmöglich, daß das dürre Gerippe dieses kleinen Nachspiels mit seinem spärlichen Witze nach dem Schlusse des eigentlichen Lustspiels noch eine Wirkung übt. Ehe der Zuschauer Zeit gewonnen hat, sich an die Personen des Vorspiels wieder zu erinnern und sich in die Situation zu versetzen, ist der wenige Text des Nachspiels bereits zu Ende gesprochen. Eine Verwendung des Nachspiels

wäre nur dann zu befürworten, wenn wir es in einer überarbeiteten Fassung von Shakespeares Hand besäßen, einer Fassung, die ebenbürtig wäre mit der des Vorspiels. Ob das Nachspiel in dem Shakespeareschen Stück überhaupt vorhanden war und nur durch die Nachlässigkeit der Abschreiber verloren ging, ist eine bis jetzt noch unentschiedene Frage. Der Umstand, daß es in dem Shakespeareschen Stücke fehlt, macht es immerhin bis zu einem gewissen Grade wahrscheinlich, daß der Dichter bei einer Ueberarbeitung des ältern Stückes auf das Nachspiel verzichtete. Darnach empfiehlt es sich auf alle Fälle für die moderne Bühne, sich der überlieferten Fassung des Shakespeareschen Lustspiels gemäß auf das Vorspiel zu beschränken, das Nachspiel aber mit gutem Gewissen preiszugeben. Das Vorspiel dient dem Stück in vorzüglicher Weise als stimmungsvolle humoristische Einleitung, und nur eine doktrinäre Erwägung wird seine Verwertung ohne das im streng logischen Sinne dazu gehörige Nachspiel beanstanden. Sicher ist jedenfalls das Eine: daß ein naiver, ungelehrter Zuschauer, der von dem Vorhandensein eines Nachspiels in der Shakespeareschen Vorlage nicht unterrichtet ist, am Schlusse des Stückes nicht das mindeste vermissen und gewiß keine Fortsetzung der als Einleitung ihm vorgeführten burlesken Scene verlangen wird.

Das Vorspiel aber sollte unter allen Umständen für die Aufführung des Stückes auf der heutigen Bühne erhalten werden[7]. Ohne daß man, wie es von einigen Aesthetikern geschehen ist, nach tiefsinnigen Beziehungen zwischen seinem Inhalt und dem des nachfolgenden Stückes zu suchen braucht, bietet die Geschichte des in einen Lord verwandelten Kesselflickers, abgesehen von dem literar- und stoffgeschichtlichen Interesse, ein so köstliches humoristisches Genrebild und in den Gestalten des Christoph Schlau und des Lord so fein gezeichnete dichterische Gestalten, daß es schon um dieser Vorzüge willen der Bühne nicht vorenthalten werden dürfte. Das Interesse des Vorspiels wird dadurch erhöht, daß es neben den Lustigen Weibern des Dichters einzige Schöpfung ist, die auf dem Boden des zeitgenössischen Altengland spielt und den würzigen Erdgeruch von

Shakespeares Heimatscholle ausströmt. Die Aufführung des Vorspiels bietet überdies den Vorteil, daß sie die allzu kurze Dauer des Lustspiels dem Umfang eines normalen Theaterabends nähert und die wenig geschmackvolle Hinzufügung eines Lückenbüßers zu dem Shakespeareschen Stück entbehrlich macht.

Das Vorspiel besteht aus zwei Scenen: die erste spielt, wenn man den neutralen Charakter der Shakespeareschen Bühne durch bestimmte Schauplätze ersetzen will, vor einer Schenke auf der Heide; die zweite in einem Zimmer im Hause des Lord. Karl Zeiß behält diese beiden Schauplätze in seiner Bearbeitung des Stückes bei; aber eine Verwandlung innerhalb des an sich schon ziemlich kurzen Vorspiels ist mißlich, auch wenn sie bei offener Bühne vollzogen wird, und sollte, wenn irgend möglich, vermieden werden. Dies geschieht bei Kohlrausch, der das ganze Vorspiel in einer Halle des Lord spielen läßt; dieser Schauplatz ist indessen ganz und gar ungeeignet für die erste Scene, wo der trunkene Schlau vom Lord gefunden wird.

Dagegen ist es sehr wohl möglich, dem Vorspiel in dem Innenraum einer ländlichen Schenke einen einheitlichen Schauplatz zu geben; den Hintergrund bildet eine Bogenöffnung, deren Vorhang etwa in zwei Drittel der Bühnenbreite ein dahinterliegendes zweites Gemach verschließt. Auf diesem Schauplatz können sich die verschiedenen Scenen des Vorspiels ohne alle Gewaltsamkeiten abspielen. Hier zanken sich zu Beginn Christoph Schlau und die Wirtin; hier trifft am Abend der Lord ein, der, auf einer großen Jagd begriffen, mit seinem Gefolge in der Schenke zu übernachten gedenkt. Der Spaß mit dem Trunkenen wird ausgeheckt, dieser zu diesem Zweck in das hintere, durch den Vorhang verschlossene Zimmer getragen. Hier trifft weiter die auf der Reise begriffene Schauspielertruppe ein; der Lord bemächtigt sich ihrer, um sich den Abend durch ein Schauspiel verkürzen zu lassen. In dem Gespräche des Lord mit den Schauspielern ist eine kleine Stelle aus dem Vorspiel der ältern Widerspenstigen einzulegen, die den Namen des aufzuführenden Stückes nennt; die äußere Beziehung des Vorspiels zu dem Lustspiel wird dem Publikum

dadurch deutlicher vor Augen geführt. Nach der ersten Scene wird der Vorhang des hintern Gemaches geöffnet; hier liegt Schlau in köstlicher Gewandung auf einem Ruhelager, umgeben von einigen Dienern des Lord mit Kleidern, Becken, Kanne, Früchten u. a.; er wird durch eine sanfte Hörnermusik geweckt[8]). Die Verkleidung Schlaus, die kostbaren Gewänder, die fremde Umgebung der zahlreichen ihn umringenden Diener mit ihren Attributen, die Komödie, die mit ihm gespielt wird: dies genügt vollkommen, in dem aus dem Schlafe gerissenen Halbtrunkenen den Glauben zu wecken, er sei ein Lord; die Verwandlung des Schauplatzes in ein Gemach des Lord wird damit entbehrlich. Nachdem sich Schlau vom Ruhelager erhoben hat und mit dem Schwarme der ihn bekomplimentierenden Diener nach vorne gekommen ist, wird der Vorhang des hintern Gemaches wieder geschlossen und dieses, wie anzunehmen ist, für die Komödie zurechtgerichtet. Während der letzten Worte des Vorspiels setzt sich Schlau mit dem als Dame verkleideten Pagen, der im Interesse der beabsichtigten Wirkung durch einen Herrn zu spielen ist, auf die vor dem Vorhang hergerichteten Plätze mit dem Rücken gegen das Publikum; in gleicher Weise läßt sich der Lord und sein Gefolge davor nieder. Trompeter sind mittlerweile aus dem Vorhang getreten und blasen eine breite Fanfare, die den Beginn des Spieles ankündigt; die Wirtin und das Gesinde der Schenke eilt von allen Seiten herbei, um das Schauspiel mit anzusehen; über einem frisch bewegten Bilde, dessen Mittelpunkt der lebhaft gestikulierende Schlau bildet, fällt rasch der Hauptvorhang, während die Fanfaren noch in den Zwischenakt hineinklingen. Nach einer möglichst kurzen Pause hebt sich der Vorhang zum Beginn des Lustspiels.

Der erste Akt spielt auf einem mit Bäumen besetzten Platze Paduas; vorne zur linken ist das Haus Baptistas, zur rechten, etwas zurück, das Haus Hortensios. Die zweite Scene des Originals schließt sich ohne Verwandlung an die erste an; bedeutende Kürzungen hat namentlich der allzu breite Schluß des Aktes zu erhalten.

Der gemeinsame Schauplatz des zweiten und dritten Aktes ist ein reiches Zimmer in Baptistas Haus. Das Zimmer wird nach hinten durch eine mit südlichen Pflanzen umrankte Terrasse abgeschlossen, die einen Ausblick in den tiefer gelegenen Garten gewährt. Es wird angenommen, daß in dessen unmittelbarer Nähe eine öffentliche Verkehrsstraße vorüberführt, sodaß Vorübergehende von der Terrasse aus bemerkt und verständigt werden können. Bei dem Auftritt der verschiedenen Freier sind die in dieser Scene eingenisteten, vielfach unglaublich albernen Mätzchen und Possenreißereien zu beseitigen. Der Einschnitt zwischen dem zweiten und dritten Akt ist, wie es auch sonst auf dem Theater vielfach üblich ist, hinter Petruchios Worte zu legen: „Nun küß mich, Käthchen! — Sonntag bist du meine Frau!“ Läßt man dagegen wie im Originale die Scene zwischen Baptista, Gremio und Tranio folgen, mit Tranios abschließendem Monolog über die Erzeugung des falschen Vaters, so wird der frische Eindruck des Vorangegangenen wesentlich abgeschwächt und dem Akt ein matter, unbefriedigender Schluß gegeben. Die Scene, worin Baptista dem Meistbietenden der beiden Freier seine jüngere Tochter verspricht, gehört ohnedies zu den schwächsten Partien des Lustspiels. Legt man sie, wie es sehr wohl tunlich ist, an den Anfang des dritten Aktes, so fügt sie sich dem Stücke viel anspruchsloser ein, als wenn sie an so exponierter Stelle wie an dem Schluß des zweiten Aktes steht.

An Tranios Monolog schließen sich unmittelbar die Scenen des dritten Aktes, die ohne Verwandlung aufeinander folgen. In dem Monolog Hortensios nach dem Abgang Biancas mit Lucentio ist schon hier, unter Benutzung einiger Verse aus der zweiten Scene des vierten Aktes, der Entschluß des abgewiesenen Freiers, Bianca preiszugeben und sich der „reichen Witwe“ zuzuwenden, hereinzuflechten. In gleicher Weise ist nach dem Abgang des Hochzeitszuges in die Kirche die Begegnung Tranios mit dem Magister, aus derselben Scene des vierten Aktes, einzuschieben. Sie fügt sich scenisch an dieser Stelle natürlich und zwanglos ein, indem Tranio und Biondello

von der Terrasse aus den Vorübergehenden sehen und heraufrufen; auch bietet sie den Vorteil, daß sie den zeitlichen Zwischenraum, der zwischen dem Abgang des Hochzeitszuges und seiner Rückkehr aus der Kirche gedacht werden muß, in geeigneter Weise überbrückt. Der dritte Akt schließt sehr wirkungsvoll mit Petruchios letzter Rede und dem allgemeinen Tumulte, den das Gebahren des absonderlichen Bräutigams unter der Hochzeitsgesellschaft hervorruft.

Der vierte Akt spielt im Landhause Petruchios und vereinigt in ununterbrochener Folge die erste, dritte und einen Teil der fünften Scene des vierten Aktes. Diese Anordnung, die auch der Bearbeitung von Kohlrausch eigen ist, bietet den großen Vorteil, die wichtigen Scenen, worin Petruchio seine Zähmungskur zum siegreichen Ende führt, zu einem geschlossenen Ganzen, das durch keine Scene der Nebenhandlung störend unterbrochen wird, zusammenzufassen. Was von der zweiten Scene des vierten Aktes für das Verständnis der Nebenhandlung notwendig ist, wurde schon im dritten Akte verwertet; ihr übriger Bestandteil ist entbehrlich; die vierte Scene desselben Aktes verbindet sich ganz von selbst mit den Vorgängen des fünften Aktes.

Durch diese Einrichtung des vierten Aktes werden die Scenen, die bei Shakespeare drei verschiedene, durch gewisse zeitliche Zwischenräume getrennte Etappen der Zähmungskur bezeichnen, in unmittelbarem zeitlichem Anschluß aneinander gerückt. Das bedingt gewisse kleine Veränderungen an dem Gang der Handlung und deren Motivierung, Veränderungen, die jedoch im wesentlichen bloß äußerer Art sind, ohne den Kern der Dichtung zu berühren oder sich am Geiste des Werkes zu versündigen.

Bei Shakespeare entwickelt sich die Handlung in folgender Weise: Petruchio trifft am Abend des Hochzeitstages mit der durch die Strapazen der Reise übermüdeten Katharina in seinem Heime ein (IV, 1); er läßt sie nicht zum Essen kommen, unter dem Vorwande, daß die Speisen verdorben und ihrer Gesundheit schädlich seien; dann geleitet er sie in das Schlaf-

gemach und kündet gleich nachher in einem Monolog seine Absicht an, sie unter ähnlichen Vorwänden und unter der steten Beteuerung, daß „Alles aus zarter Sorg' um sie“ geschehe, die Nacht nicht zur Ruhe gelangen zu lassen. Die nächstfolgende Scene (IV, 3) spielt ungefähr um die Mittagsstunde des nächstfolgenden Tages (Katharina: Herr, ich versichr' euch, zwei Uhr ist's). Die durch Hunger und Schlaflosigkeit „schwindlig“ gemachte junge Frau bittet Grumio insgeheim, ihr etwas zum Essen zu verschaffen; als sie den zur Antwort sie Foppenden mit Schlägen traktiert, erscheint Petruchio zusammen mit Hortensio, der als Gast in dem Hause eingetroffen ist, um sich seinerseits in der Zähmungsschule des Freundes zu bilden. Petruchio bringt der Gattin eine Schüssel, läßt sie, nachdem er ihr ein Dankeswort abgenötigt hat, die Speise kosten, während er im geheimen Hortensio bittet, alles aufzuessen. Der Schneider und der Putzhändler, die sich mit den bei ihnen bestellten Waren einfinden, werden trotz Katharinas Wohlgefallen an dem Putz, unter dem Vorwand, daß alles unbrauchbar sei, nach Hause geschickt, Petruchio tritt mit Katharina und dem Freunde, so wie sie sind, „in ehrlich schlichten Kleidern“, die Reise an. Abermals nach einer kleinen Zwischenzeit treffen wir Petruchio, Katharina und Hortensio auf der Reise an (IV, 5). Petruchio stellt den gezähmten Sinn der Gattin auf die Probe durch das Spiel mit Sonne und Mond und seine seltsamen Zumutungen bei der folgenden Begegnung mit dem alten Vincentio.

Demgegenüber zeigt der vierte Akt in der Bühneneinrichtung einen andern Entwicklungsgang: der ganze Akt spielt hier am Abend des Hochzeitstages. Die erste Scene bleibt unverändert. Nachdem Petruchio seinen Operationsplan für die bevorstehende Brautnacht entwickelt hat, geht er zur Seite ab; die Bühne bleibt einen Augenblick leer, dann tritt Katharina, die mittlerweile Zeit gehabt hat, das beschmutzte Hochzeitskleid mit einem einfachen Hausgewand zu vertauschen, vorsichtig spähend, einen brennenden Leuchter in der Hand, aus dem Schlafgemach; sie hat die begreifliche Absicht, noch etwas Eßbares aufzuspüren; als sie vergebliche Umschau darnach gehalten

hat, schleicht sie zur Ausgangstür und winkt Grumio herbei, den sie zuerst in leisem, dann in laut werdendem Gespräch um Nahrung bestürmt; so kann sich zwanglos die dritte Scene des Aktes anschließen. Als Katharina den Spottvogel darauf mit drohendem Arme zur Flucht treibt, erscheint in der Tür Petruchio, dem ein Diener mit der Schüssel folgt, und führt die Widerstrebende, ihre erhobene Rechte sanft herabziehend, zum Speisetisch. Daß Petruchio sich eines andern besonnen hat und ihr schon hier, statt wie im Original erst am nächsten Nachmittag, die bis dahin vorenthaltene Nahrung reicht, ist keineswegs ein Widerspruch mit der Methode seiner Zähmungskur, vielmehr mit dieser sehr wohl zu vereinen. Nicht darauf kann es Petruchio ankommen, daß Katharina möglichst lange hungert, sondern einzig und allein darauf, daß sie sich seinem Willen beugt und dadurch seine Ueberlegenheit anerkennt. Die Zeit spielt bei der Zähmungsprozedur keine Rolle, sondern lediglich das psychologische Moment. Nachdem Petruchio bei der ersten Mahlzeit seinen Willen siegreich durchgesetzt hat, steht nichts entgegen, daß er der Gattin kurz darauf von sich aus durch die Darreichung der Speise entgegenkommt.

Der Wunsch, nach Hause zu reisen, geht in der Bühneneinrichtung mit Benutzung eines glücklichen Zuges der Deinhardsteinschen Bearbeitung nicht von Petruchio, sondern von Katharina aus. Als er diese, die durch den Streit mit Grumio in zornigste Erregung versetzt wurde, mit den Worten „Erheitre dich und sieh mich freundlich an“ beruhigend in seine Arme ziehen will, entwindet sie sich ihm heftig und bricht auf dem Stuhle zusammen mit den Worten: „Wär' ich dir nie gefolgt aus meines Vaters Haus!“ Es entspricht der Methode Petruchios, der sich in allen seinen Maßregeln scheinbar stets in größtem Entgegenkommen um die Gattin und ihr Wohlergehn bemüht zeigt, daß er auf den ihrer Brust sich entringenden und in ihrer Situation wohl begreiflichen Wunsch, nach Hause zu reisen, mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit eingeht und ihn sofort zu erfüllen sucht. Daß er dabei natürlich seinen ursprünglichen Plan — sein Verhalten in der Hochzeitsnacht — aufgeben

muß, tut nichts zur Sache. Er kann dies um so eher, als ihm die sofortige Abreise eine neue, nicht minder gute Gelegenheit zur glücklichen Durchführung seiner Zähmungskur an die Hand gibt. Auf jeden Fall wird die Reise nach Padua durch diese Anordnung weit besser und natürlicher motiviert als im Original, wo der plötzliche und unerwartete Entschluß Petruchios, schon am nächsten Tage nach der Hochzeit wieder zu seinem Schwiegervater zurückzureisen, jedes sichtlichen Grundes entbehrt — wenn es nicht gerade der ist, seine neu gezähmte Gattin als das wohlgelungene Objekt seiner Heilmethode dort vorzuzeigen.

Der Gattin, die auch über die neue Wendung und die Aussicht einer abermaligen sofortigen Reise wenig erbaut ist, setzt Petruchio mittlerweile Speise und Trank vor und läßt sie, nachdem sie ihren Dank erstattet hat, nicht länger darben. Die unnötige und an dieser Stelle störende Anwesenheit Hortensios im Hause Petruchios ist beseitigt. Daß der Schneider mit seinen Habseligkeiten schon auf den Abend des Hochzeitstages bestellt ist, kann angesichts aller Ueberschwänglichkeiten und Schrullen der Petruchioschen Hochzeit nicht als eine besondere Unnatürlichkeit auffallen. Nach den wundervollen Worten über den Wert der Kleider tritt Petruchio ans Fenster und ruft seinen Leuten den Befehl hinab, die Pferde für die Reise zu rüsten. Durch das Mondlicht, das dabei in das Zimmer fällt, wird er zu dem Scherz mit Mond und Sonne hingeleitet; so kann sich in zwangloser Weise die fünfte Scene des vierten Aktes — natürlich mit der durch die Tageszeit bedingten, für den Zweck der Scene völlig gleichgültigen Umkehrung der Begriffe — anschließen.

Mit den Worten:

> Und wie du's nennen willst, so ist es auch,
> So soll's gewiß für Katharinen sein,

in denen sich liebenswürdige Schalkheit mit der Innigkeit einer sich selber bewußt werdenden jungfräulichen Liebe zu vereinen hat, wendet sich Katharina, gesenkten Hauptes vor sich hinsinnend, ihrem Gemache zu, wie in der Absicht, sich für die

Abreise zu rüsten; als sie vor der Tür sich noch einmal mit einem langen Blicke zu Petruchio zurückwendet, breitet dieser, seiner nicht mehr mächtig, die Arme aus; sie stürzt an seine Brust, während er, ihren Kopf an sich drückend, in verhaltener Empfindung über sie hin spricht:

Glückauf, Petruchio! Denn der Sieg ist dein!

Daß sich so schon hier, mit dem Schlusse des vierten Aktes, das Glück der beiden besiegelt, ergibt sich völlig natürlich — weit davon entfernt, ein äußerlich angeklebter Theatereffekt zu sein — aus der Situation und aus der Entwicklung der Charaktere; die Zähmung ist beendet, Katharina ist innerlich von dem Gatten besiegt. Ob die beiden nunmehr die Reise, wie geplant, sofort antreten werden, oder aber ob Petruchio als liebender und geliebter Gatte die Abreise auf den nächsten Tag verschieben wird, ist eine sehr müßige Frage, die keinen naiven Zuschauer des Stückes beschäftigen wird. Daß Katharina noch in der Schlußscene des Stückes, wie es im Originale gedacht ist, den Charakter einer jungfräulichen Gattin trägt, ist gewiß kein unentbehrlicher Zug der Dichtung.

Die Vorgänge des vierten Aktes entwickeln sich bei dieser scenischen Anordnung durchaus natürlich, ohne daß sich in der Charakterentwicklung Katharinas, trotz der Zusammenlegung der im Originale getrennten Etappen der Zähmungskur, störende Risse bemerkbar machten[9]). Vor allem aber bietet diese Art der Einrichtung, die das Schwergewicht auf die psychologischen Momente zu legen sucht, den großen Vorteil, daß die Vorgänge des Lustspiels dem Empfinden des modernen Zuschauers wesentlich näher gebracht werden als im Original, wo Hunger und Schlaflosigkeit bei der Zähmung der Widerspenstigen die entscheidenden Faktoren sind.

Die Scene, die zum Schluß des vierten Aktes verwertet ist, bildet bei Shakespeare den ersten Teil der auf der Reise spielenden fünften Scene des vierten Aktes. Was den weitern Bestandteil dieser Scene bildet, die Begegnung Vincentios mit Petruchio, Katharina und Hortensio, kann ohne Schaden geopfert werden. Wenn Petruchio von Katharina verlangt, sie

solle Vincentio als „schönes Fräulein“ begrüßen ꝛc., so ist auch dies, wie der vorangegangene Scherz mit Sonne und Mond nur eine „Probe auf das bereits gelöste Rechnungsexempel“. Die Wiederholung dieser Probe vermag die Wirkung nicht zu steigern, sondern ist eher geeignet, sie abzuschwächen.

Die Haupthandlung des Stückes ist mit dem Schluß des vierten Aktes erschöpft; dem letzten Akte bleibt nur die Aufgabe, die Nebenhandlung zu Ende zu führen und in der Wette der Männer das Resultat der verschiedenen in dem Stücke geschlossenen Ehen zugunsten Petruchios und seines widerspenstigen Käthchens zu drastischer Anschauung zu bringen.

Der erste Teil des fünften Aktes, der in einer engen Straße Paduas mit dem Hause Lucentios spielt, umfaßt die vierte Scene des vierten und die erste Scene des fünften Aktes im Original. Vincentio kommt allein ohne die Begleitung Petruchios und Katharinas und wird, da er hier dem Publikum zum erstenmal gegenübertritt, am besten durch einen kleinen Monolog eingeführt, der sich aus Materialien der ausgefallenen letzten Scene des vierten Aktes zusammensetzt. Nachdem Petruchio und Katharina abgegangen sind, verwandelt sich die Bühne offen für die Schlußscene des Stückes, als deren Schauplatz der Garten hinter Lucentios Hause zu wählen ist. Er gibt der Scene eine heitere, sonnige Stimmung, ohne doch der für die letzten Auftritte unbedingt notwendigen Intimität zu entbehren. Den Uebergang zu dem schräg hinten in die Bühne hereinragenden Hause vermittelt eine breite, um einige Stufen erhöhte Terrasse; hier ist eine reiche Tafel mit den Resten eines üppigen Mahles gedeckt, um das die Gesellschaft der folgenden Scene versammelt sitzt. Aus dem Innern des Hauses ertönt der letzte Teil einer lustigen Tafelmusik; während dessen erhebt sich die Gesellschaft und kommt in angeregtem und lärmendem Wortwechsel in den Garten herab, wo die Diener während des folgenden Pokale anbieten. Der Hintergrund eines fröhlichen Bankettes und eine übermütige, angeheiterte Weinlaune sind, wie schon angedeutet, unentbehrliche Voraussetzungen für die Stimmung dieser Scene. Auch

die köstliche Gestalt der Witwe darf nicht, wie es bei Kohlrausch der Fall ist, beseitigt werden. Sie übt bei guter Darstellung eine sehr ergötzliche Wirkung und gibt der Wette über den Gehorsam der Frauen eine heitere und wirksame Folie.

Durch eine solche scenische Anordnung des Schlusses, die natürlich durch ein sehr frisches und lebendiges Zusammenspiel getragen werden muß, erhalten namentlich die letzten Teile des Lustspiels einen Reiz, von dem die üblichen Durchschnittsaufführungen des Stückes nach der Bearbeitung von Deinhardstein nichts ahnen lassen.

Der Bühnenbearbeitung von Kohlrausch und der Karlsruher Einrichtung ist in jüngster Zeit noch eine neue Arbeit zur Seite getreten in der mehrfach erwähnten, am Hoftheater zu Dresden eingeführten Einrichtung von Karl Zeiß[10]. Die Art, wie sie das Vorspiel und das Nachspiel verwertet, wurde schon oben berührt. In der Einrichtung des Lustspiels zeigt sie in der Hauptsache dieselben Intentionen wie die beiden vorangegangenen Bearbeitungen und steht nur in verschiedenen Einzelheiten des Textes dem Originale mit größerer Schonung gegenüber. In der scenischen Anordnung stimmt sie in den drei ersten und im fünften Akt in allen wesentlichen Punkten mit der Karlsruher Einrichtung überein. Auch im vierten Akt folgt sie im großen und ganzen dem Vorbilde der beiden andern Bearbeitungen, behält aber insofern die Chronologie des Originales bei, als sie nach der ersten Scene, nach Petruchios Monolog, den Zwischenvorhang fallen läßt; dieser hebt sich sofort wieder über derselben Dekoration in Tagesbeleuchtung, sodaß die folgende Scene (IV, 3) wie bei Shakespeare am nächstfolgenden Tage spielen kann und dadurch die bei der andern Art der Anordnung notwendigen Veränderungen entbehrlich werden.

Diese Einrichtung hat allerdings den Nachteil in der Folge, daß die Verwandlungen innerhalb des Stückes bald bei offener Bühne, bald mittels Zwischenvorhang vollzogen werden. Das ist unschön und sollte im allgemeinen schon deshalb vermieden werden, weil es auf das Publikum für die Unterscheidung

von Verwandlung und Aktschluß leicht verwirrend wirkt. Es ist ein Hauptvorzug der offenen Verwandlung, daß sie die Akteinteilung und damit die organische Gliederung eines Kunstwerks für das Publikum zum deutlichen Ausdruck bringt. Die Klarheit der Einteilung wird verwischt durch den Zwischenvorhang, bei dessen häufiger Anwendung ein großer Teil des Publikums nicht mehr unterscheidet, ob dieser oder der Hauptvorhang gefallen ist. Die Verwirrung wird gesteigert, wenn beide Arten der Verwandlung innerhalb desselben Stückes miteinander wechseln. Darum sollte man sich bei jedem Stücke für das eine oder das andre entscheiden. Innerhalb desselben Stückes aber müßte grundsätzlich, schon im Interesse des einheitlichen Charakters der Vorstellung, nur eine Art der Verwandlungen verwendet werden.

Maß für Maß auf der deutschen Bühne.

Die erste Aufführung von Maß für Maß auf der deutschen Bühne knüpft sich an den Namen von Friedrich Ludwig Schröder. Schon mehrfach wurde auf die auffallende Erscheinung in der Bühnengeschichte der Shakespeareschen Dramen hingewiesen, daß sich zu einer Zeit, wo die ersten schüchternen Versuche geschahen, die Dramen des Briten für das deutsche Theater zu gewinnen, die Augen der Bühnenleiter gerade auf solche Stücke richteten, die vermöge ihres spröden Stoffes auch heute, wo dem Genius des Dichters der reichste Tribut auf dem deutschen Theater gezollt wird, nur relativ seltene Gäste auf unsrer Bühne sind. So geschah es in Mannheim unter Dalberg, wo 1789 ein rühmlicher Versuch mit Timon von Athen in einer Bearbeitung des kurfürstlichen Intendanten unternommen wurde [1]), so schon zwölf Jahre vorher in Hamburg, wo Maß für Maß am 15. Dezember 1777 unter Schröders Leitung zum erstenmal in Scene ging [2]).

Der Reigen der Hamburger Vorstellungen Shakespearescher Stücke, der ersten epochemachenden und systematischen Versuche, die Riesenwelt des Briten auf dem deutschen Theater einzubürgern, war am 20. September 1776 mit jener ersten, denkwürdigen Aufführung des Hamlet in Schröders Bearbeitung eröffnet worden. Im Oktober desselben Jahres war Othello gefolgt; das Jahr 1777 brachte den Kaufmann von Venedig und als viertes Stück — lange vor Lear, Richard dem Zweiten, Heinrich dem Vierten und Macbeth, die erst in den folgenden Jahren erschienen — den gewagten Versuch einer Aufführung von Maß für Maß. Schon Litzmann hat in seiner Schröderbiographie die Frage aufgeworfen, was den großen Künstler wohl veran-

laßt haben mag, unter den Dramen des Dichters gerade dieses herauszugreifen und es in erste Linie zu stellen bei den kühnen revolutionären Anläufen, die jeder neue Versuch mit einem Shakespeareschen Stücke für den Geschmack des damaligen Publikums bedeutete; die Wahl war „doppelt befremdlich, bei Schröders sonstiger an Prüderie streifender Aengstlichkeit, irgend etwas auf die Bühne zu bringen, was sittlichen Anstoß erregen könnte". Man wird nicht fehlgehn, wenn man mit Litzmann den Grund dieser Wahl zum großen Teile wenigstens in dem Reize sieht, den die Rolle des Herzogs auf die schauspielerische Individualität des großen Künstlers ausübte. Neben ihm in der Hauptrolle wirkte seine Gattin als Mariane, seine Stiefschwester Dorothea Ackermann als Isabella.

Trotz dem, was für die Aufführung geschehen war, scheint der Eindruck des Stückes auf das Hamburger Publikum nicht eben bedeutend gewesen zu sein. Aber Schröder ließ sich nicht entmutigen. Gleichwie er nach dem Mißerfolg von Heinrich dem Vierten dem Publikum in unverblümter Weise erklärte, er werde das „Meisterstück" am folgenden Tage wiederholen lassen, damit es „besser werde verstanden werden", so brachte er auch Maß für Maß schon am nächsten Abend zur Wiederholung und konnte zwei Tage darauf, nach der dritten Vorstellung, der er allerdings durch Hinzufügung eines Ballets (Don Juan!) mehr Würze für das große Publikum gegeben hatte, für Gotter notieren: „Habens ganz verstanden, und sich erstaunend gefreut." Er gab das Stück auch im folgenden Jahr, setzte es 1780 von neuem auf das Repertoire und konnte es bis zum Jahr 1791 im ganzen zwölfmal spielen lassen. Mittlerweile hatte es 1789 auch seinen Weg auf die Berliner Bühne gefunden.

Schröders Bearbeitung von Maß für Maß zählt zu den besten Shakespeare-Bearbeitungen des großen Künstlers und unterscheidet sich vor allem durch ihre Pietät sehr vorteilhaft von seinen übrigen Versuchen auf diesem Gebiet. Während Schröder sonst vielfach höchst willkürlich mit dem Eigentum des Dichters schaltete und selbst kein Bedenken trug, in Hamlet, Othello und Lear den tragischen Ausgang seinem Publikum zuliebe in

einen versöhnlichen umzuwandeln, zeigte er bei Maß für Maß, wo doch der heikle Stoff zu selbständiger Umdichtung viel mehr herauszufordern schien, einen weit konservativeren Sinn als bei den übrigen von ihm bearbeiteten Stücken. Im Gegensatze zu diesen und zu Dalbergs Bearbeitung des Timon, die mit der Fabel sowohl wie mit den Charakteren äußerst radikal verfuhr und sich in weitgehenden Konzessionen dem Geschmack des Publikums bequemte, behielt Schröder in Maß für Maß die Handlung des Originals ohne jede wesentliche Aenderung bei und suchte das Stück unter möglichster Beschränkung eigner Zutaten nur durch gewisse Kürzungen, Umstellungen und scenische Zusammenlegungen den veränderten Bedingungen seiner Bühne anzupassen. Die Eingangsscene des Stückes, die scheinbare Abreise des Herzogs und Angelos Einsetzung in die Regentschaft, wurde gestrichen, ihr Inhalt durch das Gespräch ersetzt zwischen dem schon bei seinem ersten Auftreten als Franziskaner verkleideten Herzog und dem Mönch. Die komischen Figuren und der burleske Teil der Handlung, der unentbehrliche Hintergrund für die Vorgänge des Stückes, wurde durch Beseitigung der Frau Ueberley und des Junkers Schaum, durch viele Kürzungen, die namentlich die Figur des in einen Schenkwirt Fiumo umgewandelten Pompejus trafen, schon zu Schröders Zeit mehr als wünschenswert beschnitten und zusammengestrichen. Aber trotz ihrer Mängel und trotz der kleinbürgerlichen Trivialisierung, die der hohe Geistesflug der Shakespeareschen Sprache wie in allen Shakespeare-Bearbeitungen jener Tage erfahren mußte, war Schröders Einrichtung von Maß für Maß eine für ihre Zeit sehr anerkennenswerte Leistung, die manche gute Züge enthielt und in vielem den spätern Versuchen, das Stück für das Theater zu gewinnen, überlegen war.

Daß Schröders Bearbeitung keine weitere Verbreitung auf den Bühnen fand, hatte seinen Grund vielleicht darin, daß ihr stofflich eine Art von Rivalin erwuchs in dem Schauspiel des Wiener Schriftstellers Brömel: Gerechtigkeit und Rache (1783), das in den achtziger Jahren mit großem Beifall über alle namhaften Theater ging, als eine Bearbeitung von Maß

für Maß allerdings nur insofern gelten konnte, als es den Kernpunkt der Handlung der Shakespeareschen Dichtung entnahm.

Den kühnen Anläufen, womit man im 18. Jahrhundert Maß für Maß für die deutsche Bühne zu erobern suchte, entsprach die weitere Bühnengeschichte des Werkes sehr wenig. In den beiden ersten Dritteln des 19. Jahrhunderts scheint das Stück in dem Repertoire der deutschen Theater keine Rolle gespielt zu haben. Von den bedeutenden Bühnenleitern dieses Jahrhunderts: Schreyvogel, Immermann, Eduard Devrient, Laube und Dingelstedt, hat kein einziger den Versuch gemacht, das Stück zu geben. Eine Bearbeitung von Richard Weiland, die 1864 zur dreihundertjährigen Geburtstagsfeier des Dichters im Druck erschien[3]), bot trotz der ziemlich treuen Anlehnung an den Wortlaut des Originals keine glückliche Lösung des Problems. Die Bearbeitung in usum Delphini ging soweit, Julia in die rechtmäßige Gattin Claudios zu verwandeln; weil sie sich gegen den Willen ihrer Eltern vermählt haben, soll Claudio dem Todesspruche des neuen Statthalters zum Opfer fallen. Dies und die völlige Beseitigung des ganzen burlesken Gegenspiels, der Gestalten des Elbogen, Pompejus 2c. kennzeichnet den Charakter dieser Bearbeitung. Auf die Bühne scheint sie nicht gelangt zu sein.

Erst der freien Bearbeitung von Gisbert von Vincke, die 1871 in Weimar zum erstenmal gegeben wurde, blieb es vorbehalten, dem Stück den Weg über eine Reihe namhafter deutscher Bühnen zu ebnen[4]). Vincke hatte sich seiner Aufgabe mit großem Geschick und dem ihm eignen sichern Blick für das Theatralische entledigt. In fünf geschickt geordneten Akten, deren jeder einen einheitlichen Schauplatz zeigte, spielte sich das Stück äußerlich glatt und wirkungsvoll vor den Augen des Zuschauers ab. Wer aber wirklichen Shakespeare zu sehen hoffte, konnte nur zum kleinen Teil auf seine Rechnung kommen. Mit den Motiven des Stückes glaubte der Bearbeiter willkürlich schalten zu können und machte den Forderungen des wohlgesitteten heutigen Theaters unglaubliche Zugeständnisse. Man mußte Zeuge

sein, wie Claudio hier sogar wegen Lösung einer Verlobung zum Tode verurteilt wird! Auch sonst wurde vieles Neue hinzugedichtet, die burlesken Teile des Stückes schwächlich modernisiert oder ausgemerzt. Die Bearbeitung war ein unglückliches Zwitterding, das keinen ungetrübten ästhetischen Genuß zu bereiten vermochte.

Eine treuere Wiedergabe des Originals versuchte neuerdings eine Bearbeitung von Joseph Altmann, die 1902 am Wiener Burgtheater und dann am Stadttheater in Leipzig gespielt wurde. Sie war im Gegensatz zu Vincke von dem löblichen Bestreben geleitet, sich im großen aller willkürlichen Eingriffe und Aenderungen zu enthalten, verfiel aber bei den Einzelheiten ebenfalls in den Fehler, einer verkehrten Prüderie allzu häufig Rechnung zu tragen. Die burlesken Teile wurden unnötig verkürzt und abgeschwächt, charakteristische Derbheiten ausgemerzt, wichtige Scenen, wie die fünfte des ersten und die erste des vierten Aktes, beseitigt, einige wenig geschmackvolle Zusätze zur effektvolleren Zuspitzung der Aktschlüsse hinzugedichtet.

Im Gegensatz zu den bisherigen Aufführungen setzte sich die Vorstellung, in der das Stück am Hoftheater zu Karlsruhe am 13. Oktober 1903 in Scene ging, zum erstenmal die Aufgabe, das Original ohne jede wesentliche Aenderung an Inhalt und Form in seine Rechte zu setzen[5]).

Das einzige, was in dem Stück für das Empfinden des heutigen Hörers verletzend wirkt, die gewagte Unterschiebung Marianens in der Liebesnacht, kann selbstverständlich nicht umgangen werden, wenn es sich um eine Aufführung des Shakespeareschen Stückes handeln soll. Wegen des Heikeln, das diesem Motive anhaftet, das aber im Bühnenlichte bei zweckmäßiger Inscenierung und diskreter Darstellung eher gemildert als verstärkt wird, auf die Aufführung des Werkes verzichten, hieße der Bühne eine Fülle tiefer und großartiger dramatischer Wirkungen vorenthalten. Die dichterischen Schönheiten des Stückes sind so außerordentlich, die dramatische Kraft einiger Scenen so bedeutend, die Farbenpracht der sich in den seltsamsten Gegensätzen bewegenden Dichtung mit ihrer Fülle eigenartiger Cha-

rakterköpfe so reizvoll und glänzend, daß das Peinliche des Unterschiebungsmotives dagegen in Schatten tritt und bei der Bühnendarstellung kaum als störend empfunden wird[6]). Alles andre aber, was der Aufführbarkeit des Stückes in seiner Originalgestalt hindernd im Wege zu stehen schien, ist mehr oder minder hinfällig; vor allem die Bedenken, die gegen die tiefsinnige Ethik des wundervoll aufgebauten letzten Aktes dann und wann wohl auftreten.

Nicht die mindeste Veranlassung aber liegt dazu vor, die burlesken Teile des Werkes, die das sinnvolle, mit köstlicher Ironie durchtränkte Gegenspiel zu den ernsten Vorgängen bilden: die unsaubere Bordellatmosphäre — den unentbehrlichen Hintergrund für die Voraussetzungen des Stücks und das Verfahren Angelos — für die heutige Bühne schamvoll zu säubern oder zu beseitigen. Wenige kleine Striche genügen, einiges allzu Grobe zu entfernen. Das charakteristische Bild aber, das durch das Treiben der vornehmen Jugend und den Minnehof der Frau Ueberley mit ihrer Sippschaft geboten wird, darf bei der Aufführung unter keinen Umständen verloren gehn. Ein Werk wie Maß für Maß kann nicht mit dem Maßstab zimperlicher Prüderie gemessen werden. Für ein gesundes Empfinden aber hat die ungeschminkte und kräftige Milieuschilderung des Stücks und die kecke Benennung der Dinge beim richtigen Namen nichts Verletzendes. Das Gröbste, was das Stück in dieser Beziehung bietet, ist weit gesünder, als hunderte von versteckten Frivolitäten und offenen Gemeinheiten, die das Publikum in französischen und deutschen Bühnenwerken tagtäglich mit unverhülltem Behagen in sich schlürft.

Nach diesem Gesichtspunkt konnten sich die wenigen Veränderungen, die an dem Stücke vorzunehmen waren, zumeist auf solche beschränken, die sich aus technischen Gründen, aus der Verschiedenheit des altenglischen Theaters von der heutigen Illusionsbühne ergaben. So wurde zur größern Vereinfachung des Schauplatzes die vierte Scene des ersten Aktes, die Unterredung des Herzogs mit dem Pater Thomas, unmittelbar hinter die einleitende Scene im Palaste gelegt, wo sie sich passend

und sinngemäß anschließen konnte. Dadurch gliederte sich der erste Akt in drei charakteristische und scharf kontrastierende scenische Bilder: den Abschied des Herzogs, der die Regentschaft einsetzt und seine Verkleidung vorbereitet (I, 1 und 4); die Straßenscenen, die Gelegenheit gaben, das eigentümliche Milieu des Stückes zur Anschauung zu bringen und in Claudios Verhaftung die ersten Folgen des neuen Regiments zu zeigen (I, 2 und 3); endlich die Scene im Nonnenkloster, die Isabella einführt und zu den Vorgängen des zweiten Aktes überleitet (I, 5). Um der Straßenscene die richtige Stimmung zu geben, empfahl es sich, sie auf den Abend zu legen und als Schauplatz eine enge, winklige Gasse vor einer zweifelhaften Vorstadtschenke zu wählen. An den Tischen vor den erleuchteten Fenstern der Schenke entwickelt sich ein Bild des wüsten und ausgelassenen Treibens der jungen Edelleute, die mit Schenkmädchen und abenteuerlich gekleideten Dirnen schäkern und kosen, während eine geräuschvolle Tanzmusik aus dem Innern des Hauses die Scene begleitet. Uebermütiges Gelächter und Gejohle unterbricht zu verschiedenen Malen die einleitenden Wortgefechte Lucios mit den beiden angeheiterten Edelleuten; auf diese Weise wird es möglich, über den etwas dürftigen Reiz, den die einleitenden Wortwitze dieser Scene für den heutigen Hörer bieten, durch die Gesamtstimmung des Bildes hinwegzutäuschen. Auf diesem Schauplatz erscheinen sodann Frau Ueberley und Pompejus; die jungen Edelleute ziehen sich mit den Mädchen während des folgenden in das Innere der Schenke zurück; dann wird der gefangene Claudio vom Kerkermeister des Weges geführt; Lucio, der in die Schenke getreten war, kommt wieder heraus und stößt auf den gefangenen Freund; so kann sich zwanglos die dritte Scene des ersten Aktes anschließen.

Der zweite Akt spielte ohne Verwandlung in einem Zimmer von Angelos Haus und umfaßte, nach der einleitenden Beratung des Statthalters mit Escalus und dem Richter, das burleske Gerichtsverhör (II, 1) und die erste Begegnung Angelos mit Isabella (II, 2). Die zweite Unterredung des Statthalters mit Isabella (II, 4), die einen Tag später spielt und die Handlung

zum Höhepunkt führt, blieb nach dem Vorbild, das hierin schon Schröder und später Vincke gegeben hat, dem dritten Akte vorbehalten. Dieser hatte außerdem noch die dritte Scene des zweiten Aktes, das Gespräch zwischen Julia und dem verkleideten Herzog, und den ganzen dritten Akt des Originals zu umfassen. Dabei erwies es sich als ratsam, die Scenen in der Weise umzustellen, daß die burlesken Scenen, die im Original die zweite Hälfte des dritten Aktes bilden — die Verhaftung des Pompejus, die Gespräche zwischen Lucio und dem Herzog ꝛc. (III, 2) — an erste Stelle rückten und daß die Auftritte im Innern des Kerkers (III, 1) hierauf erst folgten. Die Scenen im Kerker, die dichterisch und dramatisch den Höhepunkt des Stückes bilden, müssen bei der Bedeutung, die dem Akteinschnitt auf der modernen Bühne zukommt, den dritten Aufzug schließen; sie würden in ihrer Wirkung sehr verlieren, wenn die burlesken, mehr episodisch gehaltenen und exponierenden Scenen (III, 2) hierauf folgten, anstatt ihnen voranzugehn. Einige Schwierigkeit bereitet für diese burlesken Scenen die Wahl eines geeigneten Schauplatzes. Die Folioausgabe läßt diese Auftritte, ohne Ortswechsel und ohne eine neue Scene zu beginnen, auf dem Schauplatz der vorangehenden Auftritte (III, 1), also in dem Innern des Kerkers (a room in the prison), spielen. Spätere Ausgaben, durch die Unwahrscheinlichkeit von Lucios Erscheinen in den Gefängnisräumen offenbar beirrt, ließen mit Elbogens Auftreten eine neue Scene beginnen und schrieben als Schauplatz für die folgenden Scenen vor: the street before the prison. Aber auch diese „Straße“, die in den scenischen Vorschriften unsrer deutschen Ausgaben herrschend blieb, bietet keinen geeigneten Hintergrund für die Vorgänge der folgenden Scenen; am wenigsten für die langen Gespräche Lucios mit dem Herzog, die auf einer offenen Straße alle Wahrscheinlichkeit und alle Intimität verlieren würden. Auf dem altenglischen Theater wurden solche Bedenken nicht fühlbar, da die dekorationslose Vorderbühne, wie so häufig bei Shakespeare, keinen bestimmten, sondern einen neutralen Schauplatz darstellte, wo der Zuschauer keinen störenden Widerspruch zwischen den Vorgängen der Scene und ihrem

Hintergrund empfand und wo der Dichter seine Personen nach Belieben zusammenführen konnte, ohne Gefahr zu laufen, die Illusion des Hörers zu stören. Anders die moderne Bühne, die sich in der Lage sieht, den neutralen Schauplatz Shakespeares durch einen bestimmten dekorativen Hintergrund zu ersetzen, ohne dabei an die unmaßgeblichen Angaben unsrer Shakespeare-Ausgaben gebunden zu sein. Als Schauplatz für die vorliegenden Scenen empfahl sich das Innere des Gefängnishofes, der den Vorteil bot, den Vorgängen Wahrscheinlichkeit und zugleich eine gewisse Intimität und Stimmung zu geben. Derselbe Schauplatz konnte auch der dritten Scene des zweiten Aktes, die jenen Auftritten voranzustellen war, als passender Hintergrund dienen.

Dieser Gefängnishof ist nach hinten durch die Umfassungsmauer abzugrenzen; an das Eingangstor, das nach der Straße führt, schließt sich rechts die Wohnung des Schließers. Auf der linken Seite ist der Eingang in das Innere des Kerkers. Der Vordergrund wird von Bäumen begrenzt; in der Mitte steht ein alter Brunnen, davor eine steinerne Bank. Als sich die Scene nach dem großen Monolog Isabellas (II, 4) in diesen Schauplatz verwandelt hat, wird hinter dem geschlossenen Tore zunächst mehrmaliges Klopfen vernehmbar; der Schließer tritt aus seiner Wohnung und öffnet; es erscheint der als Mönch verkleidete Herzog, und es folgt die dritte Scene des zweiten Aktes. Während des folgenden tritt Julia, geleitet von einem Gefängnisdiener, der im Begriffe steht, sie an den „schicklicheren Ort“ überzuführen, aus dem Innern des Kerkers. Als sie am Schluß der Scene mit dem Gefängnisdiener durch das Eingangstor abgeht, kommen gleichzeitig von der Straße Elbogen und Pompejus mit Gefolge. Der Herzog, der in den Kerker abgehn wollte, ist an dem Eingang beobachtend stehn geblieben und wird dadurch zum Zeugen des folgenden Gesprächs. So können sich zwanglos die burlesken Scenen aus der zweiten Hälfte des dritten Aktes (III, 2) anschließen. Das Eingangstor, in dessen Nähe der Schließer sich zu schaffen macht, bleibt während des folgenden offen. Lucio, der auf der Straße außen

vorübergeht, bleibt außerhalb des Tores stehn und beobachtet die Vorgänge im Innern des Hofs; als Pompejus ihn wahrnimmt und anruft, tritt er ein; der Kerkermeister schließt während des folgenden das Tor und geht in seine Wohnung. Das Gespräch zwischen Lucio und dem Herzog, der sich dabei auf der Brunnenbank niederläßt, erhält auf diesem Schauplatz Natürlichkeit und behagliche Stimmung. Auch die folgenden Auftritte lassen sich leicht und zwanglos anreihen. Als zum Schluß dieser Scenen Escalus und der Herzog nach verschiedenen Richtungen auseinander gegangen sind, verwandelt sich der Schauplatz in einen Vorraum im Innern des Kerkers; es folgt die hier spielende erste Scene des dritten Aktes; nach dem Abgang Isabellas reiht sich als Aktschluß der Reimmonolog des Herzogs an, der sich ohne Schwierigkeiten an diese Stelle verlegen läßt.

Diese Anordnung der Scenen könnte nur insofern ein gewisses chronologisches Bedenken erregen, als die Scene, wo Julia aus dem Kerker weggebracht wird, durch ihre Verlegung in den dritten Akt, hinter Angelos zweite Unterredung mit Isabella, einen Tag später spielt, als die Scene, wo der Befehl des Statthalters zu ihrer Entfernung aus dem Gefängnis gegeben wird. Doch dürfte diese Verzögerung in der Ausführung von Angelos Befehl, für die ja überdies besondere Gründe denkbar sind, dem Zuschauer nicht zum Bewußtsein kommen, umsomehr als auch die Chronologie des Originals an einiger Unklarheit und einigen Widersprüchen leidet.

Für die einleitende Scene des vierten Aktes wurde nicht Marianens Zimmer, wie die deutschen Ausgaben im Anschluß an Delius vorzuschreiben pflegen, sondern, im Einklang mit der Bühnenanweisung der Dyceschen Ausgabe (before Marianas house), ein freier Platz vor ihrem Hause mit Vorgärtchen als Schauplatz gewählt. Man hat mit Recht darauf hingewiesen[7]), daß sich die Vorgänge dieser Scene vor Marianens Haus weit glaubhafter und wahrscheinlicher gestalten, als in deren Zimmer, wo Isabella als Unbekannte nicht ohne weiteres eintreten und, „ehe sie noch mit ihm gesprochen, mit dem Herzog sich unterreden kann.“ Auch gewinnt die Scene durch einen lieblichen

landschaftlichen Hintergrund einen gewissen idyllischen Stimmungsreiz, der sie von den beiden sie einschließenden Kerkerscenen wohltätig abhebt. Vor allem aber ist es für die künstlerische Wirkung sehr vorteilhaft, daß die heikle Verabredung des Herzogs mit den beiden Mädchen durch den Uebergang der Abendstimmung in die Nacht, der sich im Laufe der Scene zu vollziehen hat, in ein liebevoll verschleierndes Halbdunkel gehüllt wird.

Der Knabe, der das diese Scene einleitende stimmungsvolle Lied zu singen hat, wurde nach dem Vorbild, das hierin schon Schröder gegeben hat, in ein Mädchen, die Freundin Marianens, umgewandelt. Der Knabe, der für eine geeignete Besetzung und gute musikalische Wiedergabe der Rolle auf der heutigen Bühne Schwierigkeiten bereitet, erklärt sich, wie so häufig bei Shakespeare, historisch: das altenglische Theater kannte keine Frauen als Darstellerinnen und bediente sich in solchen Fällen lieber des unverkleideten als des in ein Mädchen umgewandelten Knaben. Die moderne Bühne hat hier das Recht, ihren veränderten Verhältnissen Rechnung zu tragen.

Die zweite Hälfte des vierten Aktes spielte ohne Verwandlung im Innern des Kerkers und umfaßte die zweite und dritte Scene dieses Aktes im Original, das abgesehen von einigen Kürzungen in Wortwitzen, deren Sinn für den deutschen Hörer verloren geht, unverändert blieb. Nur das Erscheinen Lucios am Schluß der dritten Scene, das an dieser Stelle die Stimmung gefährdet, wurde gestrichen; einige gute Einzelheiten daraus sind in der Lucioscene des dritten Aktes verwertet. Die köstlichen Gestalten des Scharfrichters Grauslich und des berauschten Bernardin gaben diesen Kerkerscenen das besondere Gepräge und das charakteristische, in einem gruslichen Humor schillernde Kolorit, das im Original ihnen eigen ist.

Auch der meisterhaft aufgebaute fünfte Akt, dem die vierte und sechste Scene des vierten Aktes wie in den bisherigen Bühneneinrichtungen des Stückes als Einleitung dienten, konnte, abgesehen von einigen unwesentlichen Kürzungen, unverändert bleiben.

Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater.

1.

Weder bei der Abfassung des Gottfried von Berlichingen von 1771, noch bei der Umarbeitung des Entwurfs zu dem klassischen Götz von 1773 hatte der Dichter an die Möglichkeit einer Bühnenaufführung seines genialen Jugendwerkes gedacht. Wie sehr ihm ein solcher Gedanke fern lag, zeigt das geringe Interesse, das er den Vorstellungen des Stückes in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts entgegenbrachte, und die Tatsache, daß er erst dreißig Jahre nach seiner Entstehung, als Leiter der Weimarer Bühne, durch den Verkehr mit Schiller dazu angeregt, die Umgestaltung des Schauspiels für das Theater in Angriff nahm.

Mit dem Dichter schien auch die zeitgenössische Kritik darin einig zu sein, daß das Werk, das sich „fast geflissentlich“ von den Regeln der dramatischen Dichtart entferne und der Aufführung „fast unübersteigliche Schwierigkeiten“ bereite, auf dem Theater unmöglich sei und daß wohl keine Schauspielergesellschaft auf den Einfall kommen werde, sich an den Versuch einer Aufführung des Stückes zu wagen. Gegenüber dem ziemlich einstimmigen Urteil der Kunstrichter waren es nur vereinzelte Stimmen, die sich wie die des Kritikers der Frankfurter Gelehrten Anzeigen dahin äußerten: „Wir getrauten uns mit geringer Mühe die Schauplatzveränderungen so zu reduzieren, daß sich das Schauspiel aufführen ließe.“

Das Verdienst, diesen Gedanken verwirklicht und den ungelenken Koloß von 1773 auf die einer so schweren Belastung ungewohnten Bretter gestellt zu haben, gebührt dem Prinzipale Heinrich Gottfried Koch, Direktor der königlichen privilegierten

deutschen Schauspielergesellschaft in Berlin, der dort am 12. April 1774 die erste Aufführung des Götz von Berlichingen ins Leben rief. Der Erfolg war so außerordentlich, daß das Stück sechsmal hintereinander gegeben werden mußte. Auch in den folgenden Jahren kehrte es wieder und wurde unter Kochs Nachfolger Döbbelin noch 1776 und 1777 in Berlin gespielt. Dann verschwand das Stück von dem Repertoire und wurde erst nach achtzehnjähriger Unterbrechung 1795 von Fleck wieder hervorgeholt. Es wurde fünfmal in diesem Jahre gegeben; dann blieb es liegen, bis zehn Jahre später Iffland die Goethesche Bühnenbearbeitung in das Repertoire des königlichen Theaters aufnahm.

Dem Beispiele Berlins war noch in demselben Jahre Hamburg gefolgt, wo unter Friedrich Ludwig Schröder am 24. Oktober 1774 Götz von Berlichingen zum erstenmal in Scene ging. Bei diesen beiden ersten Aufführungen des Stückes, der Berliner unter Koch und der Hamburger unter Schröder, hatte der Götz von 1773 in seinem buntscheckigen Gewande, mit seinem 51maligen Scenenwechsel, selbstverständlich vielfache Aenderungen erfahren müssen. Ueber diese Bearbeitungen des Stücks aus dem Jahr 1774 war bis vor einigen Jahren nur weniges bekannt. Man wußte nur, daß in Berlin sowohl wie in Hamburg bei der ersten Vorstellung eine „Einrichtung", d. h. eine Art von ausführlichem Scenarium des Stücks in der umgearbeiteten Form gedruckt und an das Publikum verkauft worden war, zu dessen leichterer Orientierung über die Schauplätze der Handlung und die Scenenfolge. Während die Berliner Einrichtung verloren gegangen zu sein scheint, hat sich der Hamburger Auszug glücklicherweise in einigen Exemplaren erhalten [1]).

Dieser Auszug gibt ein ziemlich deutliches Bild von Schröders Bearbeitung. Sie mußte natürlich in erster Linie bestrebt sein, die Veränderungen des Schauplatzes soviel als möglich einzuschränken. Diese Aufgabe war am schwersten im dritten und fünften Akt, wo der Schauplatz im Original 21mal und 13mal wechselt. Im dritten Akt half sich Schröder

dadurch, daß er die vielen kleinen Scenen der Reichsexekution beseitigte und von den Scenen der Schlacht nur die eine beibehielt, wo sich der verwundete Selbitz den Gang des Kampfes berichten läßt und dann mit dem siegreich zurückkehrenden Götz zusammentrifft. So wurde es möglich, den Schauplatz in diesem Akt nur 3 mal, im fünften Akt nur 8 mal zu verwandeln.

Es wurde von Schröder gestrichen: die Eingangsscene in der Schenke, die Bamberger Tafelscene, die Bauernhochzeit, die Maximiliauscene, die Auftritte der Reichsexekution und zwei kleine, leicht entbehrliche Scenen des fünften Akts. Seine Zusammenlegungen waren, bis auf eine einzige Ausnahme, geschickt und annehmbar.

Schröders Einrichtung erfreut durch die Pietät, womit sie dem Originale gegenübersteht, und stellt seinem künstlerischen Feingefühl das günstigste Zeugnis aus. Zu eignen Zutaten scheint er sich nur da entschlossen zu haben, wo diese zur Ueberbrückung unbedingt notwendig waren. Ueber diese Zusätze selbst ist aus dem Auszuge Schröders nichts zu entnehmen.

Noch weniger als über die Hamburger Einrichtung ist über die zu Berlin gespielte Bearbeitung des Prinzipales Koch bekannt, von deren Auszug sich bis jetzt kein Exemplar gefunden hat. Was sich über Einrichtung und Aufführung ermitteln läßt, beschränkt sich auf die Kombinationen, die auf Grund einiger zeitgenössischen Berichte und Briefe und des wertvollen Zettel-Materiales möglich sind [2]).

Nach dem mutmaßlichen Bilde, das sich hiernach von der Berliner Einrichtung des Stückes rekonstruieren läßt, ist Koch bei seinen Strichen und Kürzungen noch weit schonender verfahren als Schröder. Die einleitende Wirtshausscene, die Bamberger Tafelscene, die Scene des Kaisers, die in Hamburg fehlten, sind in der Berliner Bearbeitung mit Bestimmtheit belegt. Die einzigen Auftritte, die man in Berlin beseitigte, sind die Bauernhochzeit, die Scenen der Reichsexekution und einige kurze Scenen des fünften Akts. In den Kampfscenen des dritten Akts beschränkte man sich, wie bei Schröder, unter

Weglassung der Reichsarmee auf die Darstellung der Selbitz-scene auf der „Höhe mit Wartturm."

Daß der Wortlaut des Goetheschen Textes im großen und ganzen unangetastet blieb, läßt eine Aeußerung Karl Lessings vermuten, der an seinen Bruder in Wolfenbüttel schrieb, er habe dafür gesorgt, „daß keine Kochische Verbesserung sich einschlich". Und weiter wird hier berichtet: „Auch in der Sprache wurde nichts geändert, als hin und her ein gar zu derber Ausdruck. Bei der Antwort auf die Aufforderung des Götz wurden nur die letzten Worte weggelassen." Die einzige grobe Konzession, die man dem Geschmack des Publikums machte, scheint das Zigeunerballet gewesen zu sein, das laut der Vor-ankündigung des Stückes darin eingelegt war.

Was das Verhältnis der Hamburger Einrichtung zu der Berliner betrifft, so ist anzunehmen, daß Schröder die Arbeit Kochs zum mindesten aus Berichten darüber gekannt hat. Doch verfuhr er in vielen Punkten selbständig und ging namentlich in den Kürzungen radikaler vor. Eine Aeußerung in dem Berichte von Schirachs Magazin, das Tischgespräch an der bischöflichen Tafel habe in Berlin „unausstehliche Langweile gemacht", hat vielleicht die Weglassung dieser Scene bei Schröder veranlaßt.

Die dritte Stadt, die Götz von Berlichingen auf der Bühne sah, war Breslau, wo das Stück am 17. Februar 1775 durch den Prinzipal Wäser gegeben wurde und bis zum 10. März dieses Jahres vier Wiederholungen erlebte. Alle nähern Nachrichten über Besetzung und Bearbeitung fehlen. Doch machen es verschiedene Umstände, unter anderm das Vorkommen eines Zigeunerballets, wahrscheinlich, daß die Berliner Einrichtung nach Breslau verpflanzt worden war. Die Aufnahme scheint nicht begeistert gewesen zu sein. Wenigstens sagte Madame Wäser in ihrer Abschiedsrede [3]):

Selbst unser Götz fand Logen und Parterr
Trotz seiner deutschen Neuheit leer.

Auch in Leipzig wurde Götz durch die Wäsersche Truppe während der Ostermesse 1775 aufgeführt. Als weitere Städte,

die das Stück während der siebziger Jahre auf der Bühne sahen, sind mit Sicherheit Dresden, Mainz und Frankfurt a. M. belegt. In des Dichters Geburtsstadt gebührt dem Direktor Abel Seyler das Verdienst, den Götz in der Ostermesse 1778 oder 1779 zum erstenmal gespielt zu haben [4]). Ueber die Bearbeitung, die Seyler zugrunde legte, ist nichts bekannt.

Die genannten Städte waren indessen wohl nicht die einzigen, wo Götz durch die umherziehenden Schauspielergesellschaften zur Darstellung kam. Es ist mit ziemlicher Gewißheit anzunehmen, daß das Stück um die Mitte der siebziger Jahre schon an ziemlich vielen Orten gegeben wurde. Dagegen scheinen zu Ende dieses Jahrzehnts und in den achtziger Jahren nur vereinzelte Aufführungen stattgefunden zu haben.

In das Dunkel, das die Bühnengeschichte des Stückes zu dieser Zeit umgibt, kommt erst wieder Licht durch die Mannheimer Aufführung des Götz vom Jahr 1786. Neben den rühmlichen Bestrebungen, die Dalberg der Eroberung Shakespeares für das deutsche Theater zuteil werden ließ, machte er auch den Versuch, Goethes Götz in einer neuen Bearbeitung für seine Bühne zu gewinnen. Das handschriftliche Soufflierbuch dieser wahrscheinlich von dem Regisseur Rennschüb herrührenden Bearbeitung gehört zu den zahlreichen wertvollen Schätzen des Mannheimer Theaterarchivs [5]).

Diese Mannheimer Bearbeitung von 1786 war sehr verschieden von den Fassungen, wonach das Stück zwölf Jahre vorher zu Berlin und Hamburg gegeben worden war. Während Koch sowohl wie Schröder sich bemüht hatten, das Original soviel als möglich zu schonen und seine dichterischen Schönheiten möglichst unverändert der Bühne zu erhalten, ließ sich der Autor der Mannheimer Einrichtung bei seiner Arbeit beinahe ausschließlich durch die Rücksicht auf die praktischen Forderungen der Bühne leiten. Möglichste Beschränkung des Scenenwechsels war das Ziel, dem er mit Hintansetzung aller andern Rücksichten zustrebte. Seinem Eifer gelang es, die 51 Verwandlungen des Originales derart zu vermindern, daß der fünfte Akt bloß vier, der erste und vierte Akt je zwei, der

dritte Akt einen und der zweite Akt gar keinen Wechsel des Schauplatzes erforderte. Ein gewisses Geschick bekundete sich dabei in der Art, wie beispielsweise im zweiten Akt, dem relativ besten Teile der Bearbeitung, die wichtigsten Bamberger Scenen des Originals zu einem einheitlichen scenischen Bilde ohne Verwandlung verbunden waren.

Eine solche Vereinfachung der Scenerie konnte selbstverständlich nur unter großen Opfern ermöglicht werden. Der Rotstift hauste mit barbarischer Grausamkeit, es wurde gestrichen, überbrückt, zusammengeleimt, Neues hinzugedichtet, teilweise sogar ganz neue Motive in das Stück hineingeflickt. Weislingens Verlobung mit Maria wurde unter der Annahme, daß sich beide schon früher geliebt haben, unmittelbar an die Ankunft des Gefangenen in Jarthausen angeschlossen. Die wichtige Gestalt Sickingens wurde gestrichen; seine Werbung um Maria erfolgte brieflich; diese aber lehnte ab und blieb ihrem Weislingen treu. Die zahlreichen neuen dichterischen Zutaten, die für diese und andre Veränderungen notwendig wurden, waren herzlich schwach und leisteten an Trivialität und Geschmacklosigkeit zum Teil das Menschenmögliche. Alles literarische Feingefühl, alles Verständnis für die wundervolle Kunst des Dichters ließ der Bearbeiter vermissen. Zu den Verballhornungen, die die Rücksicht auf die Vereinfachung der Scenerie veranlaßte, kamen noch die Aenderungen, die durch die Zensur für die kurfürstliche Bühne notwendig wurden. Sie beseitigte den Abt von Fulda, verwandelte den Bischof von Bamberg in einen weltlichen Fürsten und merzte alles aus, was nur irgendwie geistliche Dinge berührte.

So kann die Mannheimer Bearbeitung von 1780 den Vergleich mit den Berliner und Hamburger Einrichtungen von 1774 in keiner Weise aushalten und bedeutet einen bedenklichen Rückschritt gegenüber jenen ersten Bühnenfassungen des Stücks. Dagegen ist sie literarhistorisch nicht ohne Interesse: als der erste energische Versuch, das lose scenische Gefüge des Götz von 1773 in ein den Forderungen der modernen Bühne entsprechendes Theaterstück umzumodeln.

Dieser Versuch des Mannheimer Bearbeiters findet in den frühern Bühnenschicksalen des Stücks eine gewisse Entschuldigung und Erklärung. Das Schauspiel scheint bei den verschiednen Aufführungen der siebziger Jahre trotz vereinzelter Erfolge im großen und ganzen keinen Beifall gefunden zu haben; jedenfalls hat es auf dem Theater keinen festen Fuß gefaßt. Das Publikum, das an die Regelmäßigkeit der französischen Schauspiele gewöhnt war, wurde durch die Fülle des Neuen in Goethes genialem Jugendwerk, vor allem durch den bunten Scenenwechsel, der in den Bearbeitungen von Koch und Schröder nur sehr mäßig vereinfacht war, notwendigerweise befremdet und verwirrt. Erwägt man ferner, daß die technischen Hülfsmittel, mittels deren die Verwandlungen vollzogen wurden, noch äußerst dürftig waren, so wird es begreiflich, daß der fortwährende Scenenwechsel eine Hauptursache für die geringen Erfolge wurde, die den Aufführungen des Götz in jener Zeit beschieden waren. Diese Erfahrungen veranlaßten den Mannheimer Bearbeiter, sein Hauptaugenmerk bei der Neueinrichtung des Stückes auf die Herstellung möglichst einheitlicher Schauplätze zu richten, selbst wenn dies, wie hier, auf Kosten der dichterischen Eigentümlichkeiten des Werkes geschah.

Aber auch dieser Versuch war von keinem dauernden Erfolge begleitet. Die Mannheimer Bearbeitung, die zum erstenmal am 17. Februar 1786 gegeben wurde, erlebte nur zwei Wiederholungen. Dann ruhte das Stück im Archiv und wurde in Mannheim erst 1811 in Goethes Bühnenbearbeitung wieder aufgenommen.

Die Mannheimer Aufführung von 1786, die auch dadurch von Interesse ist, daß sie, soweit bekannt, den ersten Präcedenzfall bietet für den Brauch, die Rolle des Georg durch eine Dame zu besetzen — in Berlin und Hamburg war er durch einen Herrn gespielt worden — ist die erste Bühnendarstellung des Stückes, über die wir eine Aeußerung des Dichters besitzen. Dieser schrieb am 28. Februar 1786 an den Komponisten und Liederdichter Kayser: „Haben sie doch jetzo in Mannheim den Götz von Berlichingen wieder hervorgesucht, nachdem man ihn

zehn Jahre als einen allzu schweren Stein hatte liegen lassen." Auch diese Aeußerung, die dem wirklichen Sachverhalt nicht völlig entspricht, deutet darauf hin, daß der Dichter die Bühnenschicksale seines Stückes mit keinem sehr lebhaften Interesse verfolgte.

Die neue Bearbeitung blieb übrigens nicht auf Mannheim beschränkt. Sie wurde von Großmann in Frankfurt erworben und hier am 8. Mai 1786 auf die Bühne gebracht. Von da fand sie im folgenden Jahr ihren Weg nach Hannover und Bremen.

2.

Mit der Mannheimer Bearbeitung hat die erste Periode in der Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen insofern ihren Abschluß gefunden, als diese Einrichtung, soweit bekannt, die letzte war, die das Stück vor 1804 für die Bühne zu gewinnen suchte, ehe Goethe selbst sich zur Umänderung seines Werkes für das Theater entschloß. Doch sind hier noch drei andre Bearbeitungen anzureihen, die, zwar sämtlich nach 1804 entstanden, trotzdem zu jener Gruppe zu zählen sind, da sie ohne Rücksicht auf Goethes Bearbeitung lediglich auf dem alten Götz von 1773 fußen.

Diese Bearbeitungen sind in verschiedener Beziehung bemerkenswert. Mit der Theaterfassung von 1804 war die Bearbeitungsfrage in gewissem Sinne gelöst, das Stück hatte eine durch den Dichter selbst sanktionierte Theatergestalt erhalten. Nichts lag näher, als daß die Bühnen, die sich für die Aufführung des Werkes interessierten, nach dem neuen Goetheschen Theater-Götz griffen, umsomehr als dieser vom bühnenpraktischen Standpunkt aus ganz außerordentliche Vorteile bot gegenüber dem Götz von 1773. Es ist denn im allgemeinen auch mit Bestimmtheit anzunehmen, daß die Bühnen, die das Stück nach 1804 zur Aufführung brachten, die Theaterbearbeitung des Dichters benutzten[6]).

Eine Ausnahme hiervon machten die Bühnen der Kaiserstadt Wien. Nachdem hier Götz von Berlichingen bereits 1783

durch den Prinzipal Gensike am Kärntnertortheater zum erstenmal gegeben worden war, wurde das Stück noch 1808 im Theater in der Leopoldstadt, 1809 im Theater an der Wien, endlich 1830 im Hofburgtheater nach Bearbeitungen gespielt, die alle drei ausschließlich auf der Ausgabe von 1773 beruhten. Es ist gewiß kein Zufall, daß diese drei Einrichtungen, die im Gegensatz zu den übrigen Bühnen von dem Vorhandensein der Goetheschen Theaterbearbeitung keine Notiz nahmen, sämtlich dem Wiener Boden entwachsen sind. Das retardierende Verhältnis, in dem das Theaterleben der Kaiserstadt zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu dem des übrigen Deutschland stand, hat auch in der Art, wie Götz von Berlichingen damals in Wien zur Aufführung kam, seinen charakteristischen Ausdruck gefunden.

Die erste Wiener Bühne, die sich nach dem vereinzelten Versuche des Kärntnertortheaters von 1783 an die Aufführung des Stückes heranwagte, war die Volksbühne in der Leopoldstadt, die Heimstätte der Wiener Lokal- und Gesangsposse, des Zauberstückes, die nachmalige Wirkungsstätte Raimunds und Nestroys. Hier wurde am 23. April 1808, unter der Direktion von Karl Friedrich Hensler, Götz von Berlichingen gegeben, „ein historisches Schauspiel mit Gesang in vier Aufzügen nach Goethe“[7]). Wie das Personenverzeichnis des Zettels zeigt, war hier der Götz von 1773 zu einer Art von Volksstück mit Gesang umgewandelt worden, offenbar mit verschiedenen Einlagen und volkstümlichen Zusätzen. Die komische Figur scheint „Sindelfinger, ein Schneider aus Stuttgard“ gewesen zu sein, eine Figur, die jedenfalls in irgend einem Zusammenhang mit dem bei Goethe erwähnten Stuttgarter Schneider stand, dem Götz zu seinem Gelde verhilft. Der Bericht einer Wiener Zeitung, der tadelnd von einem „immerwährenden Aneinanderhäufen von Gefechten“ spricht und das Ganze ein „Machwerk“ nennt, dem „das Siegel der Erbärmlichkeit“ aufgedrückt sei, läßt darauf schließen, daß die Scenen der Reichsexekution und was damit zusammenhängt nicht wie in den Bearbeitungen des vorigen Jahrhunderts gestrichen, sondern vielmehr noch breiter ausgesponnen waren. Im Gegensatz zu den spätern Aufführ-

rungen im Theater an der Wien und in der Hofburg traten Kaiser Maximilian und Bruder Martin auf, dieser allerdings in einen Klausner umgetauft.

Von dieser Bearbeitung für die Leopoldstadt, die jedenfalls ein seltsames Kuriosum in der Bühnengeschichte des Stückes bildet, scheint sich leider keine Spur erhalten zu haben. Als ihren Autor vermutet man den Wiener Journalisten Tobias von Ehrimfeld [8]). Die Vorstellung fand keinen Beifall und konnte nur ein einzigesmal wiederholt werden.

Ein Jahr später, am 18. März 1809, unternahm das Theater an der Wien den Versuch, Götz von Berlichingen seinem Spielplan zu gewinnen. Diese Bühne war damals die Pflegestätte des Ritter- und Spektakelstücks und setzte ihre Kraft darein, mit Turnieren, Aufzügen, Evolutionen, Gefechten, vor allem durch reichliche Verwertung von Pferden, auf die Schaulust des großen Publikums zu wirken. Die „Roßkomödie", wie der Wiener sagte, war das Genre, das hier seine Pflege fand. Auch Götz von Berlichingen schien der Direktion ein geeignetes Objekt hierfür zu sein.

Der Regisseur und Schauspieler Franz Grüner, der auch mit der Titelrolle betraut war, erhielt den Auftrag, den Götz für das Theater an der Wien zu bearbeiten.

Diese Grünersche Bearbeitung ist in der Bühnengeschichte des Stückes dadurch merkwürdig, daß sie die erste Einrichtung ist, die im Druck erschien [9]).

Man kann nicht gerade behaupten, daß die Schätzung, die Grüner seiner Arbeit durch ihre Veröffentlichung beilegte, dem wirklichen Werte dieser Einrichtung entspräche. Der Bearbeiter bemerkte in einer kurzen Vorrede, daß er von drei Grundsätzen ausgegangen sei: „1. Die Eigenthümlichkeit dieses großen Meisterwerks beyzubehalten. 2. Alles aus dem Weg zu räumen, was einer hochlöbl. k. k. Zensur anstößig seyn könnte. 3. Alles hinzuzusetzen, was dem Auge wohlgefällig seyn kann." Namentlich dem dritten Punkt hat Grüner warme Sorgfalt zugewendet.

Dank seinen Bemühungen ist aus dem Stück eine echte und rechte „Roßkomödie" geworden. Wo nur irgend möglich, werden die Vierfüßler zur Mitwirkung herangezogen. Die Scene im Spessart, wo Georg von seiner Bamberger Sendung berichtet, beginnt mit der Bühnenanweisung: „Götz. Selbitz. 10 Reuter von Götz. Ihre Pferde sind abgezäumt und werden gefüttert. Die Reuter sind gelagert und verzehren ihr Mittagsbrod, Götz und Selbitz ebenfalls. Georg steht vor ihnen und erzählt." Am Schluß der Scene wird „gezäumt", „alles sitzt auf", „die Trompeter blasen ein lustiges Stückchen, und sie reiten langsam ab." Die Reitkunst muß im Theater an der Wien auf bewundernswerter Höhe gestanden sein. Denn fortwährend wird bei Grüner „gesprengt"; an die Darsteller sind in dieser Beziehung die erstaunlichsten Anforderungen gestellt. Zu einem besondern Effektstück für solche Evolutionen wurde die Scene auf der Heide im dritten Akte benutzt. Als Götz abgeritten ist, folgt die Bühnenanweisung: „Die Bühne bleibt eine kurze Pause leer, während der Zeit erhebt sich von allen Seiten ein fürchterliches Schlachtgeschrey. Trommeln wirbeln, Trompeten schmettern, darunter hört man das Schießen der kleinen Gewehre." Dann kommt Selbitz „mit einem Knappen gesprengt, ihm folgt sehr viel Infanterie." Als er diese „führend" rechter Hand abgeritten ist, kommt Götz „gesprengt, verfolgt von einem Haufen feindlicher Reuter, er haut tapfer um sich, kann sich aber nur durch die Flucht retten. Indem er gegen den Hintergrund abreitet, und die feindlichen Reuter ihn verfolgen, sprengt Lerse mit Götzens Reutern linker Hand heraus" 2c. 2c. Mit ähnlichen Effekten wird Götzens Gefangennahme bei den Zigeunern ausgestattet: „Von allen Seiten sprengen Bündische Reuter auf die Bühne, so daß Götz umrungen ist, er haut nach einem, die Klinge springt ab, ein andrer haut ihn von hinten über den Rücken, er will vom Pferde sinken, mehrere Reuter packen ihn."

Auch nach der Seite des Gruseligen werden neue Effekte in das Stück hineingetragen. Die kleine Scene des Unbekannten ist in diesem Sinn erweitert; dieser erscheint in der Gestalt

eines „ganz schwarz geharnischten Ritters mit geschlossenem Visier", der seine geheimnisvolle Warnung mit den Worten schließt: „Götz, Götz, Eure letzte Stunde ist nah."

Die scenische Anordnung Grüners ist teilweise recht geschickt und verrät die Hand des praktischen Theatermanns. Von bedeutenderen Scenen sind getilgt: die Bamberger Tafelscene, die Schachscene, das zweite große Gespräch zwischen Adelheid und Weislingen, die Bauernhochzeit, die Maximilianscene, die Auftritte der Reichsexekution, die Heilbronner Wirtshausscene, die Jarthausenscene des vierten Aktes und einige kleinere Scenen im fünften Akt. Der Akteinschnitt zwischen dem ersten und zweiten Akt ist wie in Goethes Theaterbearbeitung hinter die erste Jarthausenscene verlegt, der zwischen dem vierten und fünften Akt hinter Götzens Gefangennahme bei den Zigeunern. Die Scene des Bauernkriegs, die bei Goethe den fünften Akt einleitet, wurde bei Grüner schon zu Beginn des vierten Aktes gespielt; hierauf folgten die Scenen im Heilbronner Rathaus, dann die Scene, wo Götz, der hier beim Heimritt von Heilbronn auf die Bauern stößt, zu deren Hauptmann gewählt wird. Gut ist die Verschmelzung der beiden letzten Scenen des Stückes, die beide im Gärtchen unter freiem Himmel spielen.

Bei der Ueberbrückung und Verbindung der Scenen und in der Behandlung des Textes verfährt Grüner ohne jede Rigorosität. Er flickt und bessert fortwährend, wo nicht die geringste Notwendigkeit für Aenderungen vorhanden ist; er arbeitet mit reichlichen eignen Zutaten, die zwar an Umfang denen des Mannheimer Bearbeiters nicht gleich kommen, an Plattheit aber und Mangel jedes dichterischen Feingefühls hinter jenen nicht zurückstehn.

Dazu kamen die zahlreichen Aenderungen, die auch hier wie im Theater der Leopoldstadt infolge der Zensur notwendig wurden. Der Bischof von Bamberg wurde ähnlich wie in Mannheim in einen weltlichen Herzog von Franken verwandelt; der Abt von Fulda und Bruder Martin mußten gänzlich auf ihr Erscheinen verzichten. Was nur entfernt an

die Geistlichkeit oder die Kirche erinnerte, wurde getilgt. Die hierdurch veranlaßten textlichen Aenderungen bilden teilweise eine wahre Musterkarte unfreiwilliger Komik. Sogar den Kuß „zum Gottespfennig“ durfte Maria nicht erlauben, Weislingen wurde nicht an seine „Sünden“, sondern an seine „Vergangenheit“ erinnert, und selbst der „Himmel voll Aussichten“ wurde ihm geraubt.

In gleicher Weise mußte alles fallen, was sich auf das Habsburger Kaiserhaus bezog, ferner alle Stellen, die keine genügende Ehrfurcht vor Fürsten und Obrigkeit ausstrahlten oder einen zu ungezügelten Freiheitsdurst verrieten. Der Kaiser selbst durfte nicht erscheinen, sein Tod wurde nicht erwähnt. Das Hoch auf die Freiheit erhielt die weniger verfängliche Fassung: „Es lebe die deutsche Freiheit!“

Grüners Bearbeitung steht in ihrem Gesamtwert hinter den ältern Einrichtungen von Koch und Schröder bedeutend zurück und läßt sich am ehesten mit der Mannheimer Bearbeitung von 1786, vor der sie allerdings noch immer die größere Pietät voraus hat, auf eine Stufe stellen.

Erst zwanzig Jahre, nachdem Götz auf den Vorstadtbühnen sein Glück versucht hatte, hielt er in der kaiserlichen Hofburg seinen Einzug. Joseph Schreyvogel, gen. West, der unter dem Titel eines Direktionssekretärs von 1814 bis 1832 die Geschicke des Burgtheaters leitete, hatte das Stück auf Grund der Ausgabe von 1773 für die Bühne bearbeitet [10]. Wenn auch er, ein Mann von hoher Intelligenz und feiner künstlerischer Bildung, der insbesondere in der Bearbeitung Calderonscher und Shakespearescher Dramen für die deutsche Bühne Hervorragendes geleistet hatte, des Dichters Bühnenbearbeitung unberücksichtigt ließ und den alten Götz des 18. Jahrhunderts hervorholte, so lag der Grund hierfür selbstverständlich nicht darin, daß er jene nicht kannte — ein Exemplar der Theaterbearbeitung war von Goethe schon 1807 an die Wiener Hofbühne geschickt worden —, sondern in bestimmten künstlerischen Erwägungen, die ihn veranlaßten, von der Benutzung jener Fassung Abstand zu nehmen. Er konnte sich mit der

Umgestaltung, die der alternde Dichter mit seinem Jugendwerk vorgenommen hatte, nicht befreunden und entschloß sich deshalb, das Stück selber der Bühne anzupassen.

Bedenkt man, daß Goethes Bearbeitung äußerlich viele glänzenden und bestechenden Eigenschaften besaß, daß sie als die vom Dichter selbst sanktionierte Bühnengestalt des Stückes galt, daß dieser selbst damals in ehrfurchtgebietender Größe noch unter den Lebenden weilte, so ist dem kühnen Wagnis des Wiener Dramaturgen, der sich von dem allgemein üblichen Brauche lossagte, aufrichtige Anerkennung zu zollen. Schreyvogels Aufführung des Götz von 1773 war eine der verdienstvollsten unter den vielen verdienstvollen literarischen Taten dieses Bühnenleiters, und ihr Ruhm wird dadurch nicht gemindert, daß sie in der Bühnengeschichte des Stückes nur eine kurze Episode blieb, indem Schreyvogels Einrichtung schon 1834, kaum zwei Jahre nach dem Tode des hochverdienten Mannes, durch dessen Nachfolger Deinhardstein mit Goethes Bearbeitung vertauscht wurde. Durch die Erinnerungen von Anschütz, dem ersten Darsteller des Götz an der Wiener Hofburg, ist bezeugt, daß Schreyvogels Bearbeitung „den Eindruck der später einstudierten Goetheschen Einrichtung übertraf".

Schreyvogel hat Grüners Einrichtung bei seiner Arbeit ohne Zweifel zu Händen gehabt. Da die Forderungen der Zensur im wesentlichen dieselben waren wie vor zwanzig Jahren, mußte ihnen in ähnlicher Weise Rechnung getragen werden, wie es bei Grüner geschehen war. Die diesbezüglichen textlichen Aenderungen stimmen denn auch in der Hauptsache in beiden Bearbeitungen überein. Nur die Scene des Bruders Martin, die im Theater an der Wien der Zensur zuliebe hatte weichen müssen, wurde im Burgtheater, allerdings mit starken Kürzungen und unter Umwandlung des Mönches in den üblichen Klausner, für die Aufführung gerettet. Der Auftritt des Kaisers dagegen wurde auch bei Schreyvogel gestrichen. Das Hoch auf die Freiheit mußte auch bei ihm seine gefährliche Spitze verlieren durch die loyalere Formulierung „Deutsche Treu' und Freiheit". Dagegen blieb dem „ungrischen Ochsen"

seine Nationalität, deren er 1809 aus nachbarlichen Rücksichten verlustig gegangen war, im Jahr 1830 erhalten.

Von den bei Grüner gestrichenen Scenen behielt Schreyvogel bei: die Schachscene und das zweite Gespräch zwischen Adelheid und Weislingen im zweiten Akt, ferner die stimmungsvolle, für die Verbindung der beiden letzten Akte unentbehrliche Jarthausenscene des vierten Aktes. Auffallend ist es, daß Schreyvogel Götzens Flucht zu den Zigeunern und das letzte Gespräch zwischen Adelheid und Franz im fünften Akt, das für den Zusammenhang kaum entbehrlich ist, preisgab. Desgleichen war es ein Rückschritt gegen Grüner, daß Schreyvogel die Schlußscene des Stücks nicht wie jener im Gärtchen, sondern im Kerker spielen ließ und die Scene wie seinerzeit Schröder in der Weise ordnete, daß Götz während des Gesprächs zwischen Elisabeth und Marie in das Freie geführt wurde, dann zurückkehrte und im Kerker starb. Es war nur ein dürftiger Notbehelf, daß gegen Schluß der Scene das Fenster geöffnet wurde. Die dichterische Stimmung, die unbedingt den Hintergrund der sonnigen Landschaft verlangt, ging durch diese Anordnung zum guten Teil verloren.

Daß der Direktor des Burgtheaters die Einrichtung Grüners kannte und benutzte, geht, abgesehen von vielen Uebereinstimmungen in den Zensur-Aenderungen, am deutlichsten daraus hervor, daß in der Art, wie die Bamberger Scenen des zweiten Aktes miteinander verbunden sind, nicht nur die naheliegende Idee, sondern auch der Wortlaut in einigen überbrückenden Zusätzen aus Grüners Bearbeitung entlehnt ist. Aber gerade bei diesen verbindenden Zutaten zeigt sich auch der charakteristische Unterschied zwischen beiden Bearbeitern. Während Grüner sich nicht scheut, an Goethes Text herumzuflicken und nach Willkür mit eignen Einfällen zu arbeiten, sucht Schreyvogel sich stets auf das Notwendigste zu beschränken und läßt nirgends die der Dichtung gegenüber gebotene Diskretion vermissen. Von den Plattheiten, den plumpen Effekthaschereien und andern Ausschreitungen der Grünerschen Roßkomödie ist die Bearbeitung des Burgtheaters frei geblieben. Ueberall verrät sich

hier der feinfühlige Sinn des hervorragenden Bühnenleiters, der dem Werk des Dichters die gebührende Achtung zollt.

3.

Mittlerweile war längst der Dichter selbst der Frage der Aufführung seines Jugendwerkes nahegetreten.

Es ist bekannt, wie schwer und langsam Goethe mit dieser Arbeit zustande kam. Unter dem 27. Februar 1804 tat er Zelter gegenüber die charakteristische Aeußerung: „Im Februar nahm ich den Götz von Berlichingen vor, um ihn zu einem Bissen zusammenzukneten, den unser deutsches Publikum allenfalls auf einmal hinunterschluckt. Das ist denn eine böse Operation, wobei man, wie beim Umändern eines alten Hauses, mit kleinen Teilen anfängt und am Ende das Ganze mit schweren Kosten umgekehrt hat, ohne deshalb ein neues Gebäude zu haben."

Doch endlich war unter Schillers fördernder Hülfe das langwierige Werk vollendet, und am 22. September 1804 ging das Stück in der neuen Gestalt zu Weimar zum erstenmal in Scene.

So erfreulich die Resultate sind, die eine Vergleichung des kraftgenialischen Skizzo von 1771 mit dem ausgereiften und einheitlichen Kunstwerk von 1773 zutage fördert, so unerquicklich gestaltet sich das Bild, das eine Zusammenstellung des Götz von 1773 mit der dritten Goetheschen Bearbeitung, dem Theater-Götz von 1804, dem vergleichenden Auge gewährt.

Als Goethe, dreißig Jahre nach der Entstehung seines Jugendwerks, an die Aufgabe herantrat, das Stück für das Weimarer Theater umzuarbeiten, war er äußerlich und innerlich der Zeit, wo er den Götz geschaffen hatte, entwachsen; der weimarische Staatsminister hatte sich dem kühnen, freiheitlichen Geist des genialen Jugendwerks entfremdet; es war ihm unmöglich geworden, sich in Charakter und Stimmung der kraftvollen Dichtung wieder einzuleben. Zögernd und ohne rechte Lust zur Sache hatte er die Arbeit begonnen; unzufrieden mit dem Resultat seiner Mühe, versuchte er sich in allen möglichen Er-

perimenten, um seinen Bühnen-Götz immer von neuem wieder in andre Formen zu gießen.

Allein vergeblich: das Resultat war und blieb, daß sich aus der lieblos unternommenen Arbeit kein erfreuliches künstlerische Ganze gestaltete.

Die Theaterbearbeitung von 1804 war eine mißlungene Arbeit, sie bedeutete beinahe in jeder Beziehung eine ungeheure Verschlechterung des alten Götz von 1773[11]).

Diese Verschlechterung bekundete sich vor allem darin, daß die ganze geistige Physiognomie des Werks eine andre geworden war. Die veränderten politischen Anschauungen des Dichters veranlaßten ihn, alles, was von Fürstenhaß und Freiheitsdrang zeugte, in überängstlicher Vorsicht zu mildern oder zu beseitigen; das ganze kraftvolle Ungestüm aller dieser, für den alten Götz so charakteristischen Aeußerungen wurde abgeschwächt; selbst das prachtvolle Hoch auf die Freiheit mußte einem platten und nichtssagenden Tischgebet weichen. Um die zerrissene scenische Komposition den Forderungen des Theaters anzupassen, hielt der Dichter es für nötig, große Teile des alten Stückes zu beseitigen und durch umfangreiche Neudichtungen zu ersetzen. So wurden die unvergleichlich feinen und für das Verständnis des Werkes unentbehrlichen Bamberger Scenen des ersten und zweiten Aktes beinahe ausnahmslos getilgt, desgleichen mußte die charakteristische Scene der Bauernhochzeit, ferner der Bauernaufstand und die prachtvollen Zigeunerscenen des fünften Akts in ihrer ursprünglichen Gestalt und manches andre Wertvolle fallen. Die Neudichtungen waren fast durchweg minderwertig und konnten sich trotz einer gewissen äußern theatralischen Wirksamkeit mit der alten Dichtung nicht im entferntesten messen. Die köstliche Gestalt des Liebetraut wurde durch einen gewöhnlichen, völlig schablonenhaft gehaltenen und witzlosen Narren ersetzt; der biedere, derbe Selbitz wurde in die gänzlich verunglückte, äußerst frostig wirkende komische Figur eines verlumpten Spielers verwandelt; an Stelle der trefflich charakterisierten Reichsarmee der ältern Dichtung trat die Karikatur eines dicken Hauptmanns, dessen

Komik und Scherze für den Kunstsinn der obersten Galerien berechnet waren. Auch sonst wurden dem Geschmack der Galeriebesucher durch Aufzüge, leeres Schaugepränge und theatralische Effekte aller Art vielfache Konzessionen gemacht. Weit schlimmer war, daß der Dichter durch zahlreiche Neudichtungen nach der Seite des Rührseligen den Neigungen des großen Publikums entgegenkam; Neudichtungen, durch die sogar der Charakter des Helden in einzelnen Teilen stark entstellt und geschädigt wurde. In der neu eingefügten Schlußscene des zweiten Aktes, die den Ueberfall der Nürnberger Kaufleute schildert, erhielt Götz durch die plötzlich in ihm aufwallende unritterliche Grausamkeit und mehr noch durch die unmittelbar darauf folgende sentimentale Biederkeit einige völlig fremde und unsympathische Züge, die mit der Prachtgestalt von 1773 unvereinbar sind. Wie hier, so wurde auch an vielen andern Stellen eine wohlfeile und unwahre Rührung auf Kosten der Charakteristik und der psychologischen Wahrheit angestrebt. An Stelle der knappen, derben, charakteristischen Natürlichkeitssprache der alten Dichtung trat ein breiter, sich vielfach ins Pathetische und Rührselige verlierender Altersstil, der einen störenden Zwiespalt in die wundervolle stilistische Einheit des herrlichen Werkes brachte.

Der Zuwachs, den das Stück durch einige Scenen von starker theatralischer Wirkung, vor allem durch die raffiniert-effektvolle Adelheidscene des letzten Aktes, mit dem Wahnbilde der vermummten Gestalt, erhalten hatte, vermochte nicht zu entschädigen für die schwere dichterische Einbuße, die das Werk durch des Dichters Umarbeitung auf Schritt und Tritt erleiden mußte.

Das Verhältnis der Bühnenbearbeitung von 1804 zum alten Götz von 1773 wird vorzüglich gekennzeichnet durch das kluge Wort eines Kritikers, der nach der ersten Aufführung des Theater-Götz zu Berlin 1805 in der Vossischen Zeitung schrieb: „Auf die Schultern des Herkules ist ein Antinous-Kopf gesetzt.“

Ein ähnliches Urteil fällte Tieck, als er das Stück in der neuen Fassung auf der Weimarer Bühne sah, und schrieb im Jungen Tischlermeister:

„Sonderbar, daß Goethe selbst sich die überflüssige Mühe gegeben hat, seinen Götz für die Bühne völlig umzuarbeiten; ich war kürzlich in Weimar und sah diese Erscheinung, auf welche man, als eine Neuigkeit, gespannt war. Jener zufälligen Bühne, für welche sein Werk nicht paßt, hat er nun die größten Schönheiten aufgeopfert, und doch ist das Gedicht ohne alle dramatische Wirkung, einige Scenen abgerechnet, in welchen er einen beinahe melodramatischen Effekt beabsichtigt hat. — — — Selten habe ich wie damals mit so widrigen Empfindungen das Theater verlassen, und ich kann das durchaus Störende nicht beschreiben, wie meine Kritik mit meiner Liebe zu dem Manne, der meine unbegrenzte Verehrung hat, in Hader geriet."

Und das Urteil, das von der zeitgenössischen Kritik in herber, aber unwiderleglicher Weise über Goethes Theaterbearbeitung gefällt wurde, hat im Lauf der Zeiten seine Bestätigung gefunden durch das übereinstimmende Urteil aller derer, die zur Aeußerung hierüber berufen waren, bis herab auf den jüngsten und hervorragendsten Biographen des großen Dichters, Albert Bielschowsky, der sein Urteil über Goethes Umarbeitung in die Worte zusammenfaßt:

„Er hat dabei die leuchtende Jugendschönheit des Werkes verlöscht und doch für das Theater nicht mehr gewonnen, als ein mit gewöhnlicher Routine zugestutztes Stück, das kaum weniger der innern Geschlossenheit entbehrt als die dialogisierte Historie."

Daß Goethe selbst mit seiner Arbeit nicht zufrieden war, zeigen die wunderlichen Experimente, die er damit vornahm. Da die erste Vorstellung in Weimar gegen sechs Stunden gedauert hatte, griff er zu dem Auskunftsmittel, das Stück zu teilen, und zwar in der Weise, daß am 29. September 1804 die drei ersten Akte, am 13. Oktober die beiden letzten, mit Wiederholung des dritten, gegeben wurden. Diese theatralische Sektion konnte selbstverständlich nur provisorisch bleiben. Goethe

machte sich daran, das Riesenwerk seiner ersten Bühnenbearbeitung energisch zusammenzustreichen, und in dieser neuen, der sogenannten verkürzten Theaterbearbeitung, ging das Stück am 8. Dezember 1804 zum erstenmal in Scene. Die wichtigste Aenderung dieser verkürzten Fassung bestand darin, daß die einzige Bamberger Scene der Bühnenbearbeitung, eine Umdichtung der Tafelscene des alten Götz mit Hereinziehung der Adelheid, desgleichen eine für den Theater-Götz neugedichtete, auf Weislingens Schloß spielende Scene zwischen Weislingen, Franz und dem Narren ausfielen. Die Tilgung dieser Weislingenscene war kaum zu bedauern; denn sie war dichterisch so schwach und reizlos, daß sie ihren Zweck, auf Weislingens Abfall vorzubereiten und damit die ausgefallenen, prachtvollen Adelheidscenen im zweiten Akt der alten Dichtung einigermaßen zu ersetzen, nur in höchst unvollkommenem Maß erfüllen konnte. Bedauerlicher war der Wegfall der vorangehenden Bamberger Scene, da damit der für das Gesamtbild der Dichtung so wichtige Bamberger Hof ganz und gar aus dem Stücke ausschied und die bedeutende Gestalt der Adelheid überhaupt erst im dritten Akte die Bühne betrat. Ein weiterer Mißgriff war die Weglassung der Vehmgerichtssitzung, wofür weder die sinnlose und opernhafte, aus dem gesunden Realismus des Werkes völlig herausfallende Begegnung der vier Vehmboten im Walde, noch die Erscheinung der schwarzen Gestalt in Adelheids Gemach einen genügenden Ersatz zu bieten vermochte. Dagegen konnte die Wiederherstellung der Einleitungsscene des Stückes in ihrer ursprünglichen Fassung, die in der ersten Bühnenbearbeitung durch Hereinziehung Franzens und der Zigeunerkinder eine wenig glückliche und zum mindesten unnötige Erweiterung erfahren hatte, als eine entschiedene Besserung gelten. Im übrigen handelte es sich in der verkürzten Bearbeitung nur um eine Anzahl größerer oder kleinerer Striche und einige wenige unbedeutende Zusätze.

Den Hauptmangel dieser verkürzten Fassung, den völligen Wegfall des Bamberger Hofes, empfand der Dichter selbst am klarsten, indem er später zu Genast äußerte: „Durch die Hin-

weglassung des bischöflichen Hofes wird das Ganze nur eine Ritterkomödie, und meine ursprüngliche Idee, das damalige Hof- und Ritterleben zu schildern, zerspaltet sich."

Der Dichter griff, da ihn auch diese Bearbeitung nicht befriedigte, noch einmal auf die Operation der Teilung zurück. Im Dezember 1809 wurde zuerst: Adalbert von Weislingen, Ritterschauspiel in vier Aufzügen (= Akt 1 und 2), und einige Tage darauf: Götz von Berlichingen, Ritterschauspiel in fünf Aufzügen (= Akt 3—5), auf der Weimarer Bühne vorgestellt. Dieser zweiteilige Götz wurde zehn Jahre später einer neuen Bearbeitung unterzogen, die am 27. und 30. Oktober 1819 zum erstenmal in Scene ging. Während die Bearbeitung von 1809, wie es scheint, verloren gegangen ist, hat sich die Neubearbeitung des zweiteiligen Götz von 1819 unter den Schätzen des Goethe- und Schiller-Archivs erhalten und wurde vor kurzem zum erstenmal an das Licht gefördert [12]).

Dieser zweiteilige Götz von 1819 ist keineswegs eine bloße Teilung der ersten Bühnenbearbeitung von 1804 für zwei Abende; er unterscheidet sich von dieser vielmehr durch zahlreiche Veränderungen und Neudichtungen und vertritt somit eine neue, bis dahin unbekannte Fassung der Goetheschen Theaterbearbeitung.

Der erste Akt des Adalbert von Weislingen umfaßt die Auftritte in der Herberge und im Walde, der zweite den Rest des ursprünglichen ersten Aktes, also die erste große Jarthausen-Scene. Der dritte Akt beginnt mit der an diese Stelle verlegten Bamberger Scene der vollständigen Bühnenbearbeitung, die den Bischof, Abt von Fulda, Adelheid und Olearius an der Tafel zeigt (II, 7) und läßt hierauf Weislingens Verlobung mit Maria zu Jarthausen (II, 1—6) folgen. Durch diese Anordnung der Scenen wurde allerdings der Uebelstand geschaffen, daß Franzens Bericht über den Eindruck von Adelheids Schönheit, der ihr erstes Auftreten im Original und auch in den andern Fassungen der Bühnenbearbeitung in meisterhafter Weise vorbereitet, seinen Reiz und seine Wirkung zum großen Teil

einbüßt, dadurch daß sich Adelheid in der vorangegangenen Scene dem Publikum schon gezeigt hat.

Der vierte Akt des Adalbert von Weislingen beginnt mit einer für die zweiteilige Bearbeitung neugedichteten Bamberger Scene, die Weislingens Wiedergewinnung für die Gegenpartei vorbereiten soll. Olearius berichtet Adelheid und dem Bischof den Inhalt eines soeben eingetroffenen Briefes von Weislingen, der von Götz losgegeben sei, aber nicht die Absicht zeige, nach Bamberg zurückzukehren. Man berät, was zu tun sei. Adelheid meint:

> So wollen wir ans Listige denken. Nur gleich jemand abgeschickt, der ihn aufsuche. Des Menschen Sinn ist wandelbar, ihr seht es ja. Nur gleich jemand an ihn geschickt!

Als Boten schlägt sie den Schenken vor, der Weislingen Geld schuldig sei, diese Schuld bezahlen und bei dieser Gelegenheit Weislingen erforschen solle; sie verspricht, den Schenken „abzurichten". Die Beratung wird unterbrochen durch die Dazwischenkunft des Narren:

> Ein Pfaff, ein Doktor, ein Weib! Dazu der Narr. Die Gesellschaft braucht nicht viel größer zu werden, so ist die ganze Welt beysammen.

In einer langgesponnenen Scene berichtet der Narr, daß er ausgezogen sei, um zu suchen, was der Bischof verloren hätte: seine rechte Hand:

> Im Schlosse, wußt' ich, war sie nicht zu finden, da lief ich über die Brücken, durchsuchte die Stadt, dann zum Thor hinaus und aufs Feld und suchte, wie ein Spürhund, die kreutz und quer, und wenn die Leute fragten: Narr, was suchst du? rief ich: eine rechte Hand! eine rechte Hand! und lief weiter.

Die Glücksgöttin habe ihn vor die Tür eines Wirtshauses geführt, wo er Franz und Weislingen auf der Reise getroffen habe. Nach einer erfolglosen Zwiesprache habe er sich von Weislingen getrennt, mit dem Versprechen, ihm bald wieder auf dem Halse zu sein. Man freut sich des glücklichen Zufalls

und bestimmt, daß der Narr abermals nach Weislingen auslaufe. Adelheid schließt die Scene mit den Worten:

> Eure Sorgen, Hochwürden Gnaden, Eure Weisheit und Wissenschaft, hochgelahrter Kanzler, das alles war vergebens. Das Geschäfft leitet sich von selbst ein, und wenn das Glück gut ist, setzt es ein Narr durch.

Diese Bamberger Scene ist in dem zweiteiligen Götz an die Stelle der auf Weislingens Schloß spielenden Scene der ersten Bühnenbearbeitung (II, 8—13) getreten, wo Franz mit Aufträgen Weislingens nach Bamberg entsendet werden soll, wo alsdann der Narr eintrifft und die ersten Versuche unternimmt, Weislingen zur gemeinsamen Rückkehr mit ihm zu bestimmen. Man kann kaum behaupten, daß der Dichter damit jene wenig gelungene Scene der ersten Bühnenbearbeitung durch etwas Besseres ersetzt hat. Der langweilige und trockene Narr, der dem köstlichen Liebetraut der alten Dichtung nicht im entferntesten das Wasser reicht, hat auch in dieser neugedichteten Scene von 1819 an Witz und Weisheit nicht zugenommen. Sein Humor ist frostig und gezwungen, die Erfindung gekünstelt, der Dialog der Scene übermäßig breit und, von wenigen guten Einfällen abgesehen, ziemlich reizlos, die Charakteristik der beteiligten Personen wird durch keine wesentlichen Züge bereichert, die Handlung selbst durch die lange Scene kaum gefördert.

Auf diese Bamberger Auftritte folgen als Schluß des vierten Aktes die bekannten zu Jarthausen spielenden Selbitzscenen der Bühnenbearbeitung (II, 14—17) in unveränderter Fassung.

Der fünfte Akt des ersten Teils beginnt mit einer neu gedichteten Bamberger Scene. Aus einem Gespräch Adelheids mit Franz und dem Narren erfährt man, daß Weislingen, der mittlerweile in Bamberg eingetroffen ist und mit dem Bischof und Olearius wichtige Geschäfte besorgt, seine Abreise vom Hofe bestellt hat. Adelheid setzt Franz einen von dem Narren gewundenen Kranz auf und beginnt schon hier ihr Spiel mit ihm.

Adelheid. Sieh mich an, Franz! (Schnell wegsehend.) Verwünschter Junge! Was das für Augen sind!

Narr. Das guckt euch durch ein Bret und durch eine Schnürbrust, mir nichts, dir nichts.

Adelheid. Nun geh' hin, und wenn dein Herr noch heute bleibt, wie ich hoffe, so soll das ganze Hofgesind Fest und Tanz haben, das hat mir der Marschalk versprochen. Da halte dich wacker mit den schmucken Dirnen.

Franz. Was sollen mir die! 2c.

Mit dem Auftritt Weislingens entwickelt sich eine längere Scene zwischen diesem und Adelheid. Weislingen ist im Begriff, den Hof zu verlassen und möchte Adelheid „ohne Abschied entrinnen“; diese bestärkt ihn scheinbar in seinem Vorsatz:

> Was soll es hier mit euch! Kann ich doch vor keinem Pfaffen Respekt haben, der nicht Anlage zum Papst hat, und diesen Bischof könnt ihr mit gutem Gewissen dem Konklave nicht empfehlen.

Sie sucht ihm einzureden, daß er zum Bundeshauptmann des schwäbischen Bundes bestimmt sei; deshalb habe er sich mit Götz von Berlichingen verbündet, einem „zwar einfäustigen, aber tüchtigen Ritter“, der die ausführende Hand des beschließenden Bundeshauptes werden solle; sie hält es keineswegs für ausgeschlossen, daß man Götz noch an des Bischofs Tafel sehen werde:

> Warum denn, Weislingen, das Alte wegwerfen, um das Neue zu fassen! Sind wohl die irdischen Güter so häufig, daß man verschwenderisch damit umgehen darf! Ihr kehrt euch zu frischen Aussichten, ihr wendet euch nach einem neuen Leben; müßt ihr denn, was hinter euch bleibt, ohne Rücksicht zerstören! Brecht nicht mit dem Pfaffen, weil ihr euch mit dem Ritter verbindet! Dieser Bischoff will nicht viel bedeuten, aber sein Bisthum zählt. Er kann euch fördern und hindern, wohin ihr euch wendet.

Schweren Herzens ist Weislingen im Begriff, sich loszureißen: da ertönt in der Ferne lebhafte Tanzmusik. Der Narr eilt jubelnd herein: „Heisa, Glück zu! das Väterchen bleibt!“ Adelheid und Weislingen stehen betroffen, ohne zu verstehen. Der Narr aber erklärt seine List:

Muß man euch denn alles erklären! Der Marschalk hatte versprochen, wenn Väterchen bliebe, so sollte das Hofgesinde tanzen, dazu war alles bereit. Nun hab' ich das Hofgesinde tanzen machen, und nun denk' ich, wird Väterchen bleiben.

Adelheid, die am Fenster steht, in den Anblick der Tanzenden versunken, beschwört Weislingen, diese Freude nicht zu stören und wenigstens heute zu bleiben. Dem Bischof, der dazu kommt, ruft sie entgegen „Er bleibt!", und unter allgemeiner Bewillkommnung wird der wie betäubt und willenlos Folgende hinweggeführt. Der Narr allein bleibt zurück und schließt die Scene mit dem bekannten Epilog [13]):

Das schöne Werk hab' ich verricht,
Ihr nehmt das Lob, das kränkt mich nicht &c.

Diese neugedichtete Bamberger Scene ist insofern merkwürdig, als sie der einzige Versuch des Dichters ist, die in dem Theater-Götz getilgten, unentbehrlichen Auftritte zwischen Adelheid und Weislingen aus der Dichtung von 1773 durch eine dementsprechende Scene in der Bühnenbearbeitung zu ersetzen. Weshalb der Dichter aber, um die von ihm mit Recht empfundene Lücke auszufüllen, nicht einfach die betreffenden Auftritte des alten Götz verwertete, für deren Aufnahme die Zweiteilung des Werkes ihm genügend Raum gab, ist unerfindlich. Die Neudichtung, die er an ihre Stelle setzte, vermag sich in keiner Beziehung mit den meisterhaften Adelheidscenen des alten Götz zu messen; sie ist in der Erfindung ebenso dürftig wie in der Ausführung. An Stelle der Klarheit und der knappen Präzision jener unübertrefflich feinen, in jedem Tone charakteristischen und mit epigrammatischer Schärfe zugespitzten Dialoge ist farblose Breite und Verschwommenheit getreten. Adelheids Projekte mit Götz sind so seltsamer Art, daß sie ihrem Verstand und ihrer Menschenkenntnis wenig Ehre machen. Von den feinen Künsten ihrer Koketterie, von der ganzen farbensprühenden Prachtschöpfung des jungen Goethe ist so gut wie nichts mehr übrig geblieben. Während sich Weislingens Abfall in der alten Dichtung einzig aus seinem Charakter und aus

der Wirkung von Adelheids Künsten heraus entwickelt, erscheint die Entscheidung hier, völlig losgelöst aus der psychologischen Verkettung der Dinge, als ein Werk des Zufalls, das durch die ebenso plumpe wie alberne List des Narren herbeigeführt wird. Ihre Krönung findet die Scene durch den unorganischen Epilog des Narren, dessen leere Reimklingelei, zusammenhangslos wie das Paradestück eines Spaßmachers, diese Auftritte schließt.

Die zweite Scene des fünften Aktes versetzt den Zuschauer in eine „heitere ländliche Gegend" und bringt als neue Erwerbung des zweiteiligen Götz die Bauernhochzeit aus der Ausgabe von 1773, leider nicht in unveränderter Fassung, sondern mit einigen Erweiterungen versehen, die das kraftvolle Gericht dieser köstlichen Scene in starkem Maße verwässern. Die bäuerliche Gesellschaft ist durch die Figur der Braut vermehrt, die sich u. a. in folgender Weise vernehmen läßt:

> Das war eine Noth, ihr Herrn, bis wir soweit kommen konnten. Der Vater ist ein Starrkopf, und das da ist ein Stutzkopf. Recht wollten sie beyde haben, und beyde hatt' ich lieb und werth. Was ich ausstehn mußte! Da kam erst Bescheid nach Bescheid aus der Gerichtsstube und endlich, als ich dachte, nun war alles vorbey, läuft der Vater nach Speyer und nimmt mich mit.

Der Text geht sodann in die Fassung von 1773 über, die in der Hauptsache unverändert bleibt; nur die Bemerkung des Brautvaters, daß der Assessor Sapupi ein verfluchter schwarzer Italiener sei, veranlaßt die Braut zu dem naiven Einwurf:

> Aber doch ein freundlicher Mann; er faßte mich beym Kinn und sagte, ich sey recht hübsch.

Der Schluß der Scene hat zur Erhöhung der theatralischen Wirkung — sehr bezeichnend für die Vorliebe des alternden Dichters für äußeres Schaugepränge — eine weitere Ausschmückung erhalten; nach Götzens Abschiedsworten sagt die Braut:

> So nehmt noch die Hochzeitsträuße mit, steckt sie auf den Helm, das bringt Glück.

Dann folgt die Bühnenanweisung:

> Unter Musik und Tanz stecken die Mädchen den Rittern und Knechten Sträuße auf die Helme. Hiebey kann man den Scherz anbringen, daß die Aeltesten sich zuerst losreißen, der Jüngste aber zuletzt festgehalten wird. Der Tanz kann noch kurze Zeit nach Abschied aller Krieger fortdauern.

Als dritte und letzte Scene des fünften Aktes folgen sodann die aus allen Fassungen der Bühnenbearbeitung bekannten Auftritte im Wald, die den Ueberfall der Nürnberger Kaufleute vorführen (II, 18—21) und mit Götzens Worten „seiner Braut soll er ihn bringen, und einen Gruß vom Götz dazu" den ersten Abend des zweiteiligen Werkes schließen.

Die Hauptmerkmale, die diesen Adalbert von Weislingen von 1819 von den beiden ersten Akten der Bühnenfassung von 1804 unterscheiden, liegen, abgesehen von der veränderten Stellung einiger Scenen, darin, daß anstelle der auf Weislingens Schloß spielenden Auftritte zwei neugedichtete Bamberger Scenen getreten sind, die indessen jene schwache Scene der ersten Theaterbearbeitung keineswegs durch etwas Wertvolleres ersetzen. Anstatt daß der Dichter, wie es so naheliegend war, die entsprechenden Teile des alten Götz verwertete, sehen wir ihn beinahe ängstlich bemüht, der Fassung seiner Jugenddichtung aus dem Wege zu gehn und statt dessen seine Kraft mit immerwährenden Neudichtungen zu vergeuden, die sich doch mit jenem Alten nicht zu messen vermögen und fast durchweg den Stempel des Greisenhaften an sich tragen. Eine Ausnahme bildet — und dies ist der einzige Gewinn dieser Bühnenfassung — die Aufnahme der Bauernhochzeit aus dem alten Götz; sie ist in der Bühnengeschichte des Stückes um so bemerkenswerter, als diese charakteristische Scene, die auch bei den früheren Aufführungen des Götz von 1773, soweit bekannt, jeweils gestrichen war, mit der Vorstellung vom 27. Oktober 1819 überhaupt zum erstenmal auf die Bühne kam und Selbitzens markiges Wort „Götz, wir sind Räuber!" zum erstenmal in seine Rechte setzte. Die Aufnahme der Scene ist auch darum beachtenswert, weil sie im Widerspruch steht mit

der sonst überall in Goethes Bühnenbearbeitung zutage tretenden Tendenz, den ungestümen Freiheitsdrang der alten Dichtung zu dämpfen oder zu tilgen.

Die Fünfteilung des Adalbert von Weislingen scheint provisorisch gewesen zu sein; sie widerstreitet den Angaben des Theaterzettels, demzufolge das Stück in vier Akte geteilt war.

Weit geringfügiger als im ersten sind im zweiten Teil dieser Bearbeitung die Abweichungen von den entsprechenden Akten (3, 4 und 5) der vollständigen Bühnenbearbeitung. Sie beschränken sich im wesentlichen auf die veränderte Akteinteilung, indem der vierte und fünfte Akt der ersten Bearbeitung jeweils in deren zwei geteilt sind. Der Schluß des zweiten Aktes ist hinter die Belagerung, der des vierten Aktes hinter Götzens Gefangennahme gelegt. Im übrigen zeigt der Text keine wesentlichen Veränderungen gegenüber der ersten Theaterfassung; neugedichtete Scenen sind nicht hinzugekommen. Getilgt ist dagegen auffallenderweise, gleichwie in der verkürzten Bearbeitung, die Sitzung des Vehmgerichts. Ebenfalls entgegen der ersten Fassung und im Anschluß an die verkürzte Bearbeitung ließ der Dichter den ersten Teil der Schlußscene im Innern des Kerkers und erst den letzten Teil im Gärtchen auf der Mauer spielen, wobei er sich offenbar von dem Kontrast, den diese an sich überflüssige Verwandlung bot, eine besonders schöne Wirkung versprach.

Das Gesamtbild, das diese zweiteilige Bearbeitung von 1819 bietet, ist literarhistorisch in vieler Beziehung interessant; in ihrem Wert aber stellt sie gegenüber der ersten Fassung der Bühnenbearbeitung keinen Fortschritt dar; die Mißgriffe dieser Bearbeitung sind in keiner Weise verbessert; die neuen dichterischen Zutaten zeigen in erhöhtem Maße die Spuren einer dem Jugendwerke völlig entfremdeten Altersdichtung. So ist auch dieses letzte Glied in der Kette der Goetheschen Theaterbearbeitungen nur ein weiterer Beleg für das unaufhörliche, aber erfolglose Ringen des Dichters, eine geeignete Bühnenfassung für das Werk zu finden.

Der zweiteilige Götz von 1819 ging in neuer Einstudierung noch einmal 1828 in Scene. Zwei Jahre darauf kehrte man in einer Vorstellung des Stücks zum Geburtstag des Dichters im Jahr 1830 zur verkürzten Bearbeitung vom Dezember 1804 zurück. Diese ist seitdem auf dem Weimarer Theater herrschend geblieben.

4.

Von Weimar ging Goethes Bearbeitung zunächst auf die Berliner Bühne über, wo sie unter Ifflands Leitung am 4. September 1805 zum erstenmal gegeben wurde; im Lauf der folgenden Jahrzehnte verbreitete sie sich auch auf die übrigen deutschen Bühnen. Dabei wurde, wie es scheint, bald die erste vollständige Fassung, bald die verkürzte Bearbeitung an die Theater verschickt. So verkaufte der Dichter 1811 an die Mannheimer Bühne eine Kopie der ersten Fassung. Diese ging von da, mit zahlreichen Strichen versehen, auf das Karlsruher Hoftheater über, wo sie 1820 zum erstenmal in Scene ging[14]).

Im allgemeinen jedoch scheinen sich die Bühnen für die verkürzte Bearbeitung des Dichters entschieden zu haben. Sie lag den ersten Aufführungen des Stückes zugrunde, die in Hamburg, München, Leipzig u. a. O. in den zwanziger Jahren stattfanden. Namentlich seit die verkürzte Bearbeitung 1832 in den nachgelassenen Werken des Dichters der Oeffentlichkeit übergeben war, trug sie auch auf der Bühne den unbedingten Sieg davon. Sie wurde von da ab, von vereinzelten Ausnahmen abgesehen, die stehende Bühnenform für die Aufführung des Stücks.

Erst die Wiederauffindung der vollständigen Bühnenbearbeitung in der sogenannten Heidelberger Handschrift und deren erste Veröffentlichung im Jahr 1879[15]) lenkte die Blicke wieder auf jene erste und ungekürzte Fassung der Theaterausgabe von 1804. Nun erinnerte man sich, daß auch das Mannheimer Theaterarchiv im Besitz eines handschriftlichen Exemplares dieser Fassung war, einer Handschrift, die viele Jahrzehnte unbeachtet unter den Schätzen des Archivs geschlummert hatte und die sich nun als eine vollständigere und zuverlässigere Fassung

der ersten Goetheschen Bearbeitung als der Text der Heidelberger Handschrift entpuppte.

Auch einzelne Bühnen nahmen von der neuen Entdeckung Notiz und kündeten Neueinstudierungen des Götz von Berlichingen „nach der Heidelberger Handschrift" an. Das war insofern ein Gewinn für die Aufführung, als der Bamberger Hof damit wenigstens mit einer Scene wieder zu seinem Rechte kam. Auch die Einfügung der Vehmgerichtsitzung in das Stück war mit Dank zu begrüßen. Der Gewinn solcher Neuerungen wurde dann allerdings fraglich, wenn man die Spieldauer der Vorstellung, die durch jene Zusätze natürlich verlängert wurde, dadurch wieder auszugleichen suchte, daß man das Stück an andern Stellen in unsinniger Weise verkürzte und beispielsweise die wichtigen Scenen, wo Götz die Führerschaft über die Bauern übernimmt, aus der Aufführung beseitigte. Noch zweifelhafter war der Gewinn, den man aus der Heidelberger Handschrift zog, wenn man, wie es beispielsweise am Hoftheater zu Stuttgart geschah, nicht die wichtige Bamberger Scene, sondern die entbehrliche und äußerst schwache Scene auf Weislingens Schloß zwischen Weislingen, Franz und dem Narren in die Aufführung herübernahm.

Unter den verschiedenen Versuchen, die erste vollständige Fassung der Theaterbearbeitung wieder auf die Bühne zu bringen, stand an erster Stelle die Inscenierung des Stückes von Max Martersteig, die dieser 1888 am Hoftheater in Mannheim veranstaltete [16]. Diese Aufführung war vor allem durch die literarische Vollständigkeit ausgezeichnet, womit sie die erste Fassung der Bühnenbearbeitung ohne die sonst üblichen sinnentstellenden Kürzungen wiedergab. Nur die Narrenscene auf Weislingens Schloß fiel aus, die Bamberger Scene wurde durch Heranziehung der Schachscene aus dem alten Götz ergänzt. Vor allem wurde der fünfte Akt, der sonst durch sinnlose Striche, besonders durch Tilgung der Zigeunerscenen arg verstümmelt zu werden pflegt, beinahe ohne jede Kürzung von Martersteig wiedergegeben und der ganzen Vorstellung durch eine sorgfältige und pietätvolle Inscenierung ein vornehmes Gepräge aufgedrückt.

5.

Weit wichtiger indessen als die vereinzelten Versuche, anstelle der verkürzten Bearbeitung auf die erste vollständige Fassung von 1804 zu greifen, waren die verschiedenen Anläufe, zu der klassischen Fassung von 1773 zurückzukehren und diese, zunächst wenigstens in Einzelheiten, wieder in ihre Rechte zu setzen.

Den ersten erfolgreichen Versuch dieser Art unternahm Franz Dingelstedt. Seiner 1879 an der Wiener Hofburg zum erstenmal gespielten raffiniert effektvollen, aber unerlaubt gewalttätigen Bearbeitung des Götz gebührt auf alle Fälle das Verdienst, im Gegensatz zu dem gedankenlosen Schlendrian der meisten Theater, einen neuen geistvollen Impuls für die Aufführung des Stückes gegeben zu haben [17]). Dingelstedt nahm aus dem alten Götz vor allem die wichtigsten Bamberger Scenen des zweiten Aktes herüber, die bei Goethe sehr zum Schaden des Ganzen gefallen waren. Sie erhielten, mit kleinen Zusammenziehungen, an erster und dritter Stelle des zweiten Aktes ihren Platz. In gleicher Weise wurde in den fünften Akt der Bauernkrieg, die Sitzung des Vehmgerichts und in freier Umarbeitung die letzte Adelheidscene aus dem Götz von 1773 herübergenommen. In allen übrigen Teilen aber wurde Goethes verkürzte Bühnenbearbeitung zugrunde gelegt, und der Text von 1804 behauptete unbeanstandet seine Herrschaft.

Im fünften Akte konnte Dingelstedt der übeln Liebhaberei nicht entsagen, am Text des Stückes herumzuflicken, mit eignen Zutaten zu arbeiten und in die Dichtung in willkürlicher Weise einzugreifen. In solcher Weise glaubte er seine Kunst namentlich an den Adelheidsceuen des letzten Aktes versuchen zu müssen. Diese wurden so sehr verändert und erweitert, daß Goethes Text durch die Zutaten Dingelstedts teilweise völlig überwuchert wurde. Das Schlimmste war sein Verfahren in der neugedichteten Scene der Bühnenbearbeitung, wo die schwarze, vermummte Gestalt in Adelheids Gemach erscheint.

Es ist nicht zu leugnen, daß der Dichter diese vermummte Gestalt in ein gewisses absichtliches Dunkel gehüllt hat. Nament-

lich die Bühnenanweisungen sind leicht irreführend und könnten die Vermutung nahelegen, daß sich unter der schwarzen Gestalt ein leibhaftiges menschliches Wesen, in diesem Falle natürlich der Abgesandte der Vehme, verberge. (Man vergleiche: Adelheid steht so gewendet, „daß sie dieses furchtbare Wesen mit leiblichen Augen nicht sehen kann“, und: „indem sie das Wahnbild gleichsam vor sich hertreibt, erblickt sie das wirkliche, das eben in das Schlafzimmer geht.“) Auch die nachfolgende kleine Scene, die Begegnung der Reisigen in den gewölbten Gängen, ist nicht dazu angetan, den geheimnisvollen Schleier, der über der Scene liegt, zu lüften. Es ist sicher, daß der schauerliche Reiz der Scene durch dieses mysteriöse Halbdunkel erhöht wird. Ebenso fest steht das andre: will man das Wesen der vermummten Gestalt rationalistisch analysieren, so kann darunter unmöglich ein wirklicher Abgesandter der Vehme, sondern nur ein Wahnbild von Adelheids erhitzter Phantasie verstanden werden; ein Wahnbild, das bei der Bühnendarstellung durch das Auftreten einer „wirklichen“ Gestalt verkörpert wird. Schon die ganze reale Situation: die verschlossenen Türen des Schlosses, die Tatsache, daß in Adelheids Schlafgemach, das nur einen Ausgang hat, nichts gefunden wird, weisen mit Bestimmtheit darauf hin, daß es sich bei der schwarzen Gestalt nicht um einen Boten des heimlichen Gerichts, sondern nur um ein Phantasiegebilde handeln kann. Darauf deutet der weitere Umstand, daß die Sitzung des Vehmgerichts, wo Adelheid angeklagt und verurteilt wird, erst auf die betreffende Adelheidscene folgt; dies wird endlich dadurch bewiesen, daß die Scene, wo Franz von Adelheid das Gift zur Ermordung seines Herrn erhält, dem Auftreten der vermummten Gestalt unmittelbar vorangeht: die Vehme kann hier also von dem Gattenmord Adelheids noch nicht benachrichtigt sein.

Gegenüber den hierdurch klar zutage tretenden Intentionen des Dichters war der Bearbeiter auf keinen Fall befugt, die geheimnisvolle Erscheinung, wie Dingelstedt es tat, in einen wirklichen Menschen, den mit der Exekution des Urteils betrauten Vehmrichter, umzuwandeln. Dieser tritt nach Dingel-

stedts Vorschrift, Strang und Dolch drohend erhoben, in das Gemach, faßt die um Hülfe rufende Adelheid am offenen Haar und zieht sie zur Tür hinaus: dann hört man zwei unartikulierte Schreie, ein Röcheln; dann lange Totenstille; der „Vehmrichter kommt zurück, stößt den Dolch in den Türpfosten, hängt den Strick daran“ und geht ab. Das vorangehende Gespräch zwischen Adelheid und Franz, wo dieser das Gift empfängt, mußte von dem Bearbeiter natürlicherweise von der nachfolgenden Gruselscene losgelöst und in eine selbständige, zeitlich von jenem Auftritt getrennte Scene verwoben werden; die Sitzung des Vehmgerichts erhielt ihren Platz vor der letzten Adelheidscene. Der Text dieser Scene selbst wurde von Dingelstedt in freister Weise überarbeitet und erweitert.

Die Tatsache, daß die Ermordung Adelheids, wie der Bearbeiter sie hier mit einem vor den krassesten Effekten nicht zurückscheuenden Raffinement in Scene setzt, auf der Bühne ihre sichere Wirkung tut, vermag doch an dem Urteil über diese Neudichtung Dingelstedts nichts zu ändern. Die Kühnheit, womit ein angesehener Bühnenleiter hier mit Goethescher Dichtung und Goetheschem Texte umzugehen sich erdreistete, das erstaunliche Selbstvertrauen, womit er das Werk durch zahlreiche neue Zutaten erweiterte und einzelne Bestandteile Goetheschen Textes mit eigner Mache zu einem neuen Gericht zusammenschmorte — dies Verfahren steht in der Bühnengeschichte unsrer klassischen Literatur ziemlich vereinzelt da. Es fordert zu einer um so schärferen Verurteilung heraus, als Dingelstedts Bearbeitung nicht nur auf der Wiener Burg, sondern auch an andern ersten Theatern festen Boden gewonnen hat, ohne daß die literarische Kritik auch nur den Versuch wagte, eine solche Vergewaltigung nationaler Dichtung in die gebührenden Schranken zurückzuweisen [18]).

Einen erfreulichen Fortschritt gegenüber der Willkür und Selbstherrlichkeit Dingelstedts bedeutete die Bearbeitung, die Karl von Perfall im Jahr 1890 für die neueingerichtete Münchener Schauspielbühne ins Leben rief; einen Fortschritt vor allem deshalb, da sie zum erstenmal den rühmlichen Ver-

such unternahm, in umfangreicherem Maße auf die alte Dichtung von 1773 zurückzugreifen [19]). Sämtliche Bamberger Scenen der ersten beiden Akte kamen zum großen Gewinn des Ganzen zur Aufführung, der Bauernkrieg und die Zigeunerscenen des fünften Aktes wurden gespielt, und auch sonst wurde der Text in zahlreichen Einzelheiten, vor allem bei der Belagerung und in der Tischscene, nach der Ausgabe von 1773 revidiert. Daneben blieben freilich auch hier zahlreiche Bestandteile des Theater-Götz von 1804, so die sentimental angehauchte Scene nach der Beraubung der Nürnberger, die verunglückte Metamorphose Selbitzens in eine komische Figur, die unbedeutenden Adelheidscenen des dritten Aktes und Franzens Reimmonolog, die Karikatur des dicken Hauptmanns und seiner Kompagnie und vieles andre, ungeschmälert in ihrem Recht. Es lag also auch bei Perfall eine Verschmelzung der Ausgaben von 1773 (stellenweise auch 1771) und 1804 vor, eine Verschmelzung, die durch die energischere Rückkehr zu ältern Bahnen sehr viel Verdienstliches und Neues brachte, die aber trotzdem nur eine halbe Sache war und den Hauptmangel jeder derartigen Verschmelzung nicht verleugnen konnte: den Mangel eines einheitlichen künstlerischen Stils.

Einen seltsamen Schritt über das Ziel hinaus tat in demselben Jahr Otto Devrient, indem er 1890 im Berliner Schauspielhause den Gottfried von Berlichingen von 1771 in einer von ihm besorgten scenischen Einrichtung, die nur einige wenige Einzelheiten aus den spätern Bearbeitungen benutzte, zum erstenmal auf die Bühne brachte [20]). Nicht nur die Theaterausgabe von 1804 blieb unberücksichtigt: auch der klassische Götz von 1773 wurde beiseite geschoben, damit dem an Ursprünglichkeit alle spätern Fassungen überragenden Entwurfe von 1771 Gelegenheit werde, seine strotzende Jugendkraft auf der Bühne zu erproben. Mit Recht durfte die Kritik allerdings entgegnen, daß keine genügende Berechtigung vorhanden sei, Goethes Jugendwerk in der Form auf die Bühne zu bringen, die der Dichter selbst unmittelbar darauf durch die

Umarbeitung zum Götz von 1773 als unreife und unfertige Skizze gekennzeichnet hat.

Es lag auf der Hand, daß es sich bei dieser Aufführung nur um einen interessanten Versuch, um ein literarisches Experiment für die engere Goethegemeinde handeln konnte, das von vornherein darauf verzichten mußte, das Stück etwa in dieser Form auf der Bühne einbürgern zu wollen.

Der Charakter des literarischen Experimentes mußte infolgedessen auch dadurch zum Ausdruck kommen, daß man den ersten Entwurf unverändert und unbearbeitet, vor allem aber ohne Hereinziehung der spätern Fassungen des Stückes zur Aufführung brachte. Dies geschah leider nicht. Devrient beging den Fehler, den Gottfried von Berlichingen zur Vermeidung der zahlreichen Ortsveränderungen für die Bühne einzurichten und dadurch den Schein zu erwecken, als ob die dauernde Erwerbung des Stücks für das Theater in dieser Fassung beabsichtigt wäre. Der rein literarhistorische Standpunkt, der einzige, der gegenüber dem Unternehmen am Platze war, wurde dadurch aufgegeben. Dieser Fehler wurde noch verschlimmert, indem man in einer Reihe von Einzelheiten den Text von 1773 heranzog und dadurch namentlich in den Adelheidscenen des letzten Aktes das eigentümliche Kolorit der ersten Fassung verwischte[21]).

Immerhin bot das Unternehmen Otto Devrients noch genug des Interessanten. Es schuf vor allem die Möglichkeit, die wunderbaren Schönheiten des ersten kraftgenialischen Entwurfs mit seiner Fülle blendender und farbenstrotzender scenischer Bilder, in erster Linie die herrlichen Auftritte im Zigeunerlager, die großartige Scene der Gräfin Helfenstein und einige der hochinteressanten Adelheidscenen des letzten Aktes, zum erstenmal im Licht der Bühne zu bewundern.

Die Wirkung der interessanten Aufführung, deren Bedeutung vonseiten der Berliner Presse keineswegs die gebührende Würdigung fand, wurde allerdings durch einige Seltsamkeiten der Inscenierung in starkem Maße gefährdet. So verfiel Devrient auf den unglücklichen Gedanken, im zweiten Akt und teilweise auch in den letzten Akten zur Erleichterung des häufigen

Scenenwechsels eine geteilte Bühne anzuwenden, deren eine Hälfte beispielsweise ein Zimmer in Jarthausen, deren andre ein solches in Bamberg darstellte. Wurde in dem einen Zimmer gespielt, so war das andre durch einen Vorhang geschlossen. Daß durch diese scenische Anordnung, die an den Guckkasten erinnerte, die Aufmerksamkeit zerstreute und den Spielraum in störender Weise einengte, die Wirkung der betreffenden Scenen stark beeinträchtigt wurde, lag auf der Hand. Ebenso wenig glücklich war die dem gesunden Realismus des Werkes widerstrebende phantastische Idee, die Scene des Vehmgerichts, unter Heranziehung melodramatischer Effekte, bei völlig verdunkelter Bühne spielen zu lassen, sodaß das Publikum nur die Worte hörte, ohne von den Darstellern etwas zu sehen.

Trotz dieser Absonderlichkeiten und trotz der prinzipiellen Bedenken, die gegen die Aufführung erhoben werden konnten, war Devrients Unternehmen eine interessante und in vieler Beziehung verdienstliche Episode in der Bühnengeschichte des Werks. Für das Stück selbst aber und das Problem seiner Gestaltung für das Theater war mit dem Versuche nichts gewonnen.

Im übrigen übten die von Dingelstedt, Perfall und Devrient gegebenen Anregungen keinen nennenswerten Einfluß auf die Bühnengeschichte des Stücks. Auf den meisten deutschen Bühnen blieb der Theater-Götz von 1804, in mehr oder weniger verkürzter Form, unverändert in seinem Recht.

6.

Am Hoftheater zu Karlsruhe wurde in einer Vorstellung des Götz von Berlichingen vom 29. April 1900 zum erstenmal seit den Tagen Schreyvogels der Versuch gemacht, mit der verjährten Bühnentradition zu brechen und unter völliger Preisgabe der Goetheschen Theaterbearbeitung in allen Teilen zu der Dichtung von 1773 zurückzukehren [22]). Die starken Bedenken, die sich zu Beginn von verschiedenen Seiten äußerten, wurden durch das künstlerische Gelingen des Unternehmens siegreich widerlegt.

Es ist begreiflich, daß sich zunächst namentlich vonseiten der beteiligten darstellenden Künstler vielfache Zweifel regten gegen die ungewohnte Form, worin der alte Götz hier, entgegen der süßen Macht der Gewohnheit, zu neuem Leben erstehn sollte. Wurde doch einem großen Teil der Darsteller die wenig verlockende Aufgabe gestellt, in den nunmehr dem Untergang geweihten Scenen und Rollen der Theaterbearbeitung vieles Liebgewordene, theatralisch Erprobte, äußerlich Effektvolle und Dankbare zu opfern, zugunsten von manchem andern, das im einzelnen betrachtet vielleicht nicht die gleiche theatralische Wirkung zu versprechen schien.

Und doch konnte der Verlust dessen, was mit der Theaterbearbeitung in den Tiefen der Versenkung zu verschwinden hatte, kaum an einer Stelle ein ernstliches Bedauern hervorrufen. Höchstens bei einem Punkte schien ein Zweifel möglich zu sein: bei der neugedichteten Adelheidscene aus dem fünften Akte der Bühnenbearbeitung. Sie gehört zu den wenigen Neudichtungen des Theater-Götz, denen eine gewisse künstlerische Berechtigung und ein starker Reiz nicht abzusprechen sind. Sie bietet, abgesehen von ihrer außerordentlichen theatralischen Wirksamkeit, durch das Bestreben, in der visionären Erscheinung des Vehmboten Adelheids Gewissensangst und seelische Verstörung zur Anschauung zu bringen, einen an sich sehr glücklichen Zug, der es wohl verdiente, für die Aufführung des Stückes verwertet zu werden. Dagegen ist hervorzuheben, daß die Verschwommenheit und mysteriöse Dunkelheit dieser auf der Bühne viel bewunderten Scene mit dem klaren und sichern Realismus der alten Götz-Dichtung in störender Weise kontrastiert. Ueberdies fällt Adelheids Monolog und noch mehr das vorangehende langatmige Gespräch zwischen ihr und Franz in seinem Ton so auffallend aus dem knappen Natürlichkeitsstile der alten Dichtung heraus, daß es sich schon aus diesem Grunde verbot, der theatralischen Wirksamkeit dieser Scene zuliebe das Prinzip einer einheitlichen Wiedergabe des Götz von 1773 zu durchbrechen. Auch die kleine, aber ungemein charakteristische und stimmungsvolle Adelheidscene, die in der alten Dichtung an dieser Stelle

steht, vermag bei sorgfältiger schauspielerischer Ausarbeitung auf der Bühne zu wirken. Adelheids Verstörung durch die Macht des Gewissens kommt auch hier, wenngleich nur in leiser Andeutung, durch die Worte „Was schleicht durch den Saal?" sehr charakteristisch zum Ausdruck und kann durch die Kunst der Darstellerin in dem stummen Spiele, das jene Worte einleitet, zu eindringlicher Wirkung erhoben werden.

Konnte die Neigung, diese oder jene Scene der Bühnenbearbeitung auch für die neue Aufführung des Stückes beizubehalten, ohne ernstliche Bedenken überwunden werden, so war dagegen die Versuchung viel verlockender, in einzelnen Teilen auf die Fassung des ersten Entwurfs von 1771 zurückzugreifen. Der eigenartige und unwiderstehliche dichterische Reiz, der beispielsweise den nächtlichen Scenen im Zigeunerlager, dem Auftritt zwischen Metzler und der Gräfin Helfenstein, einem großen Teile der Adelheidscenen aus dem fünften Akte des Entwurfes eigen ist, mußte den Gedanken nahelegen, eine oder die andre dieser auch theatralisch äußerst wirksamen Scenen für die Aufführung des Stückes zu retten. So verlockend dies auch auf den ersten Blick erscheinen mochte, so energisch mußte es bei reiflicher Erwägung abgewiesen werden, einer solchen Neigung zu folgen. So blendend auch noch heute der dichterische Zauber wirkt, der über den genialen Sturm und Drang des Skizzo von 1771 ausgegossen ist, so unzweifelhaft steht es fest, daß die Veränderungen, die Goethe für die Umarbeitung von 1773 vornahm, für die künstlerische Harmonie des Gesamtwerks ausnahmslos ein Gewinn waren. Auch die genannten Scenen, bei deren Preisgabe „die menschliche Neigung der künstlerischen Ueberzeugung weichen mußte", fallen aus dem Stil des Götz von 1773 in störender Weise heraus. Die Kraft der künstlerischen Selbstzucht, womit der jugendliche Dichter das von Genialität überschäumende Produkt des Sturms und Drangs, unter Aufopferung wunderbarer Schönheiten, aber zugunsten des einheitlichen historischen Kolorits, der Stileinheit und der Harmonie des Ganzen, in das ausgereifte Kunstwerk von 1773 umwandelte, kann niemals genug bewundert werden. Hat aber

der jugendliche Dichter selbst in solcher Weise die seltene Reife seiner Künstlerschaft bekundet, so geziemt es sich für die heutige Bühne, sofern sie den Götz in seiner reifsten Gestalt vorführen will, hinter dem heroischen Entsagungsmut des Dichters nicht zurückzubleiben. Eine wirklich einheitliche künstlerische Wirkung läßt sich nicht durch die Verschmelzung verschiedener Bearbeitungen, die auseinander liegenden Zeiträumen angehören, sondern nur durch die einheitliche Wiedergabe einer einzigen Fassung erreichen [23]).

So wurde denn der Aufführung des Stückes in Karlsruhe ausschließlich der klassische Text von 1773 zugrunde gelegt. Nur in einigen wenigen Einzelheiten wurde die ältere Fassung von 1771 ergänzend herangezogen, wo diese dichterische oder theatralische Vorteile bot, ohne daß durch eine solche Anleihe eine Gefährdung der Stileinheit zu befürchten war. Aus der Theaterausgabe von 1804 wurden nur einige wenige zur Verbindung auseinanderliegender Scenen notwendige Sätze herübergenommen.

Bei der Gestaltung des Textes im einzelnen war nicht die in vielen Punkten bereits abgeschwächte Vulgata von 1787, sondern die erste Druckausgabe von 1773 maßgebend. Auch die köstlichen Derbheiten und urwüchsigen Kraftausdrücke des Originals wurden entgegen dem bestehenden Brauche für die Aufführung gerettet. Die verkehrte Prüderie des Publikums, das sich schamvoll über dergleichen zu entrüsten pflegt, kann nicht energisch genug bekämpft werden. Auch die berühmte Antwort Götzens auf die Aufforderung des Trompeters sollte endlich ungeschmälert auf der Bühne zu ihrem Rechte kommen, selbst auf die Gefahr hin, daß die Wirkung bei einem Teil des Publikums eine ähnliche wäre, wie Tieck sie im Jungen Tischlermeister unsagbar ergötzlich geschildert hat.

Wie bei allen frühern Aufführungen des Stückes nach der Fassung von 1773, wurde diese durch eine dementsprechende Einrichtung, durch einige scenische Vereinfachungen und Zusammenlegungen den Bedingungen des heutigen Theaters angepaßt. Eine unveränderte Wiedergabe des Originals mit seinem 51

maligen Wechsel des Schauplatzes wäre nur auf einem eigens hierfür eingerichteten Theater möglich, das auf die Errungenschaften der modernen Dekorationsbühne verzichtet. Indem auch die bei den ältern Aufführungen beinahe ausnahmslos gestrichenen Scenen der Bauernhochzeit, des Tafelgesprächs am Bamberger Hofe u. a. erhalten blieben, kam diese Fassung des Stückes in einer bis dahin noch nicht dagewesenen Vollständigkeit zur Darstellung.

Bei der Abteilung der Akte empfahl es sich, die Scenen des Bauernkrieges und die Zigeunerscenen aus dem Anfang des fünften an den Schluß des vierten Aktes zu verlegen. Sie reihen sich zeitlich den Vorgängen des vierten Aktes unmittelbar an; vor allem aber schließen die wundervollen Scenen, die Götzens Flucht zu den Zigeunern schildern, den vierten Akt auf der Bühne weit bedeutender und wirkungsvoller, als die stimmungsvolle, aber kurz abgerissene und handlungsarme Jarthausenscene, die im Buch den Schluß des vierten Aktes bildet. Der unverhältnismäßig lange fünfte Akt wurde dadurch entlastet und sein Inhalt im wesentlichen auf die letzten Schicksale Adelheidens und Weislingens sowie Götzens Ausgang beschränkt. Der 51malige Wechsel des Schauplatzes, den das Original erfordert, konnte auf 20 Verwandlungen reduziert werden, die sich derart verteilten, daß jeder einzelne Akt vier Verwandlungen, also fünf verschiedene Schauplätze notwendig machte.

Die Gefahren, die der Aufführung aus dieser an sich noch immer großen Zahl von Ortsveränderungen erwuchsen, waren nur dadurch zu umgehn, daß sämtliche Verwandlungen bei offener Scene vollzogen wurden. Dies bedingte eine möglichste Vereinfachung des scenischen und dekorativen Apparates und eine gewisse Einfachheit der Bühnenbilder. Dafür ergab sich der Vorteil, daß die Akteinteilung zu ihrem Rechte kam und daß das ganze Werk in seltener Einheitlichkeit und Geschlossenheit an den Augen des Zuschauers vorüberzog: ein Gewinn, der um so schwerer in die Wage fällt, wenn man sich der Zerstückelung erinnert, in der sich sonst das Stück, durch ein fortwährendes Fallen des Zwischenvorhangs und den damit ver-

bundenen illusionvernichtenden Hervorruf in unzählige Abschnitte zerhackt, über die Bühne zu schleppen pflegt.

Ein weiterer Uebelstand, der die meisten Aufführungen des Stückes begleitet, ist der, daß die große Zahl der Personen nicht nur die Besetzung der vielen kleinen Rollen, sondern vielfach auch die der bedeutenden episodischen Figuren durch ungenügende Kräfte notwendig macht. Dieser Mißstand drohte sich besonders fühlbar zu machen bei einer Aufführung des Götz von 1773, wo die Zahl der Personen die der Bühnenbearbeitung von 1804 noch wesentlich überschreitet. Es handelte sich um die Besetzung von 52 sprechenden Rollen, und zwar von Rollen, unter denen auch die kleinen und kleinsten von Wichtigkeit für das Ganze sind und ein gewisses Maß von schauspielerischer Charakterisierungskraft verlangen. Die Aufgabe war nur zu lösen durch Rückkehr zu dem im 18. Jahrhundert, so auch in Weimar unter Goethes Leitung noch allgemein geübten Brauche, alle Darsteller, die keine durchlaufenden Rollen spielen, mit zwei oder drei Aufgaben zu betrauen. Daraus ergab sich der bedeutende Gewinn, daß eine Menge von Figuren, die unter der Hand unfähiger Darsteller sonst völlig zu verschwinden oder lächerlich zu werden drohen, zur richtigen Wirkung kamen.

Die Rolle des Georg wurde, ebenfalls in Anlehnung an den ältern Brauch und entgegen der heute leider eingebürgerten Tradition, die den urwüchsigen Buben durch weibliche Besetzung fast ausnahmslos zu einer mehr oder weniger zimperlich wirkenden Hosenrolle herabdrückt, durch einen jungen Schauspieler gegeben. In der Bearbeitung von 1804, wo Georg durch einige wenig glückliche Zutaten einen beinahe mädchenhaften Zug bewußter Frömmigkeit erhalten hat, ist die übliche weibliche Besetzung bis zu einem gewissen Grade wenigstens zu entschuldigen; die Berechtigung zu diesem Brauche fehlt jedoch völlig bei Aufführung der Fassung von 1773, wo Georg durchweg ein kräftiger und derber Bube ist und die Darstellung durch eine Dame als stilwidrig aus dem Rahmen des Ganzen herausfallen müßte.

Einer der wundesten Punkte in der Aufführung des

Stückes ist seine Ausstattung mit allen möglichen burlesken Zügen und Possenreißereien, die sich parasitenartig allmählich in der Aufführung des Werkes festgenistet haben. Zum guten Teil allerdings sind diese traditionell gewordenen Späße durch des Dichters eigene Bühnenbearbeitung veranlaßt, die durch die Einfügung possenhafter Elemente dem Geschmack und der Neigung der Menge mit großer Bereitwilligkeit entgegenkam, ohne daß die schwache und dürftige Komik dieser Zutaten für die Einbuße zu entschädigen vermöchte, die die Dichtung hierdurch in der schlichten Einfachheit und Vornehmheit des Tones erlitten hat. Durch die Preisgabe der Bühnenbearbeitung ist einem Teil dieser Späße, so den mit dem Auftreten des dicken Hauptmanns verbundenen Harlekinaden, dem lächerlichen Kampfe des verwundeten Selbitz gegen einige zwanzig Reichsknechte, den von den Galerien bejubelten Heldentaten Lerses u. a. von selbst ein Ende bereitet. Dagegen bietet die Heilbronner Rathausscene auch in der Fassung von 1773 einen fruchtbaren Boden für die beliebten Scherze, in denen sich Regie und Darstellung mit so großem Behagen zu gefallen pflegen. Die burlesken Uebertreibungen und Albernheiten, womit die Darsteller der Ratsherrn auch auf ersten Bühnen diese Scene ausstatten und die Heilbronner Räte häufig auf das Niveau von Hanswursten herabdrücken, sind derart plump und allem guten Geschmacke hohnsprechend, daß energischer Protest dagegen am Platze ist[24]).

Die Rathausscene ist in kräftigen Linien entworfen und verlangt demgemäß auch bei der Aufführung kräftige und charakteristische Farben. Aber alles Possenhafte ist auf das strengste zu vermeiden. Die Untersuchung gegen Götz muß in feierlichem Ernst und in aufgeblasener Wichtigtuerei vonseiten des kaiserlichen Rates geführt werden. Als die Räte durch Götzens energisches Gebahren und die Nachricht vom Nahen Sickingens in Angst und Bestürzung geraten, darf sich dies nur verraten, wenn sie allein sind oder sich unbeobachtet glauben. Dem Gefangenen gegenüber sucht der kaiserliche Rat seinen moralischen Bankerott hinter einer gespielten Ruhe und einem herablassenden Wohlwollen zu verbergen; je verzweifelter sich

die Lage gestaltet, desto mehr wirft er sich in die Brust und beeifert sich, durch breitspurige äußere Würde das gefährdete Ansehen seines Amtes zu wahren. Für eine richtige Darstellung dieser Scene im Gegensatz zu dem Possenspiel, das die Bühnen meist zu bieten pflegen, ist allerdings eines notwendig: daß die Rollen des kaiserlichen Rats und der Ratsherrn nicht in den Händen beliebiger Handlanger, sondern in denen charakterisierungsfähiger Darsteller liegen, daß vor allem der untersuchungführende Rat durch eine erste künstlerische Kraft besetzt ist.

Der Versuch der Karlsruher Bühne, die alte Götzdichtung von neuem für die Bühne zu gewinnen, wurde nicht lange nachher auch von dem Hoftheater in Dresden mit schönem Erfolge nachgeahmt. Unter der künstlerischen Leitung von Ernst Lewinger ging Götz, nach der Ausgabe von 1773 für die Aufführung eingerichtet, im März 1901 hier zum erstenmal in Scene. Schon 1885 hatte sich Lewinger in Köln durch eine neue Einrichtung des Stückes verdient gemacht, indem er, entgegen der Tradition, in verschiedenen Teilen auf die Ausgabe von 1773 zurückgriff und daraus vor allem die Bamberger Scenen, den Bauernaufstand und das Vehmgericht in die Theaterbearbeitung herübernahm. Einen bedeutenden Schritt weiter ging Lewinger in Dresden, wo er die Bühnenausgabe über Bord warf und eine reine Wiedergabe des Textes von 1773 durchsetzte. Alle Anlehen an den Text von 1804 wurden auf das strengste vermieden. Lewingers Bearbeitung der ersten Ausgabe, die diese auch in Dresden beinahe in absoluter Vollständigkeit auf die Bühne brachte, beschränkte die Zahl der Verwandlungen noch mehr als die Karlsruher Einrichtung, ohne dabei freilich einige Gewaltsamkeiten in der Zusammenlegung der Scenen vermeiden zu können. Die schöne Einheitlichkeit der Dresdener Aufführung wurde in spätern Vorstellungen an einer Stelle gefährdet, indem man im fünften Akt zwei Adelheidscenen des ersten Entwurfs einlegte, darunter die hochinteressante, aber auf der Bühne sehr gewagte Scene, wo Adelheid durch den unter dem Bett verborgenen Mörder,

der, von ihrer Schönheit überwältigt, um ihre Liebe fleht, erdrosselt wird. Auf alle Fälle aber war in der Dresdener Aufführung ein weiterer verheißungsvoller Fortschritt in der Bühnengeschichte des Stückes zu begrüßen.

7.

Als letztes Glied in der bisherigen Theatergeschichte der Goetheschen Dichtung ist endlich die jüngste, vielbesprochene und vielgerühmte Neueinstudierung, worin Götz von Berlichingen im Februar 1904 am Königlichen Schauspielhause zu Berlin in Scene ging, noch mit einigen Worten zu berühren. Eine unerhörte Pracht der scenischen Ausstattung ist dem Stück in dieser Aufführung zuteil geworden. Der äußere Prunk und die Echtheit in Dekorationen, Kostümen und Requisiten ließ alles weit hinter sich zurück, was für Goethes Jugendwerk bis dahin geleistet worden war. Trotz der Bedenken gegen viele Uebertreibungen und Ueberladungen im einzelnen, die die Aufmerksamkeit von der Hauptsache auf nebensächliche Aeußerlichkeiten ablenkten, trotz der prinzipiellen Bedenken gegen die Gefahren einer Veräußerlichung des Kunstwerks, die eine solche Ausstattung naturgemäß mit sich bringt, vermochte sich der Zuschauer dem bestechenden künstlerischen Reize, der den scenischen Bildern zum größten Teile eigen war, nicht zu entziehen.

Aber aller Glanz und Prunk der äußern Ausstattung vermochte nicht darüber hinwegzutäuschen, daß daneben die Hauptsache, das literarische Bild der Aufführung und deren künstlerische Durcharbeitung, in tiefem Schatten blieb. Alle Vorzüge der Inscenierung konnten nicht vergessen machen, daß eine Bühne, die gemäß ihren glänzenden finanziellen und künstlerischen Mitteln in erster Linie berufen wäre, eine führende Rolle im deutschen Theaterleben zu spielen, die in der Lage war, die Summe von vielen Tausenden auf eine Neueinstudierung des Götz von Berlichingen zu verwenden: daß diese Bühne, anstatt ihre Mittel der würdigen künstlerischen Aufgabe dienstbar zu machen, Goethes Jugendwerk in seiner echten, unverfälschten Originalgestalt in vorbildlicher Weise auf die Bühne zu stellen, statt dessen unter

Ignorierung alles dessen, was in den letzten Jahrzehnten für die Bühnengestaltung des Werkes erstrebt und geleistet worden war, der Aufführung die verblaßte Altersdichtung von 1804 zugrunde legte und dem Publikum damit ein verzeichnetes Bild von Goethes Jugendwerk vor Augen führte.

Aus der Ausgabe von 1773 wurde in die verkürzte Fassung der Theaterbearbeitung, die der Berliner Aufführung zugrunde lag, nur eine einzige Scene, das Bamberger Tafelgespräch des ersten Aktes, herübergenommen. Die weit wichtigeren Bamberger Scenen des zweiten Aktes, ohne die Weislingens Abfall unverständlich bleibt, wurden dem Publikum ohne Ausnahme unterschlagen. Das Bamberger Tafelgespräch selbst wurde um einen guten Teil seiner Wirkung gebracht, indem es nach dem unglücklichen Vorbild Otto Devrients einen andern Platz erhielt und statt nach der ersten Jarthausenscene, wo es bei Goethe steht, vor jener Scene gespielt wurde. Der rein äußerliche Grund dieser Einrichtung, der in dem Wunsche lag, dem ersten Akt mit der Jarthausenscene und der süßlichen Aussöhnung der beiden Männer durch Karl und Maria einen wirkungsvolleren Schluß zu geben, kann diese Aenderung nicht entschuldigen. Denn die Tafelscene, die das Milieu des Bamberger Hofes schildert, kann die von dem Dichter beabsichtigte Kontrastwirkung erst dann üben, wenn sie durch die vorangehende, zu Jarthausen spielende Scene ihre unentbehrliche Folie erhalten hat.

Während aus dem klassischen Götz von 1773 nur diese eine Scene gerettet wurde, griff man seltsamer Weise an zwei andern Stellen auf die Fassung des ersten Entwurfs zurück. So in der einleitenden Scene des Stücks in der Herberge, die — wie ein aus Versehen stehen gebliebener Ueberrest der Devrientschen Inscenierung von 1890 — nach dem Text von 1771 gespielt wurde. Der Grund, warum man gerade an dieser Stelle auf die Fassung des Entwurfes griff, ist völlig unerfindlich. Diese Scene, das Gespräch zwischen dem Bauer und dem Fuhrmann (Metzler und Sievers) und den beiden Reitknechten Berlichingens, vermag sich mit der prächtigen, lebensprühenden

Expositionscene in keiner Weise zu messen, die in der Ausgabe von 1773 an ihre Stelle getreten und in dieser Gestalt, ohne wesentliche Aenderungen, auch in die verkürzte Bearbeitung von 1804 übergegangen ist. Diese Scene ist ein kleines Meisterwerk und das wahre Muster einer klar in die Handlung einführenden und zugleich dramatisch bewegten und lebendigen Exposition; man kann schwerlich etwas Verkehrteres tun, als diese Scene, die wie kaum eine andre den gewaltigen Fortschritt der Ausgabe von 1773 gegenüber dem Entwurfe zeigt, durch die im Vergleiche dazu hölzerne und unbeholfene Scene der ersten Fassung zu verdrängen.

Weit eher hätte man sich damit befreunden können, daß im fünften Akte die interessante und wirkungsvolle Scene zwischen Metzler und der Gräfin Helfenstein aus dem Skizzo herübergenommen wurde. Nur übersah man dabei, daß diese Scene, die Goethe schon in der Ausgabe von 1773 getilgt hatte, weil sie den Rahmen des Werkes sprengte, in ihrem wilden, kraftgenialischen Ungestüm aus dem höfisch-abgedämpften Theater-Götz von 1804 noch ungleich störender herausfiel.

Die Aufnahme der Scene war auch insofern kein Gewinn, als sie wegen der Zeitdauer der Vorstellung an andrer Stelle zu Kürzungen zwang, durch die ungleich wichtigere Teile des Stückes betroffen wurden. So fiel die Scene, wo Götz zum Hauptmann der Bauern gewählt wird, eines der wichtigsten Glieder in der Entwicklung des Stücks, dem Rotstift zum Opfer. Zum Schluß des vierten Aktes verläßt man Götz als Gefangenen im Rathaus zu Heilbronn; als man ihn im fünften Akt wiederfindet, ist er Hauptmann der Bauern; wie er es geworden, erfährt der Zuschauer durch das kurze Gespräch einiger Bauern, das in wenig geschmackvoller Weise einen Teil der von Götz an die Bauern gerichteten Worte in wörtlichem Citat aus jener Scene verwendet. Daß damit die ausgefallene Scene selbst, die für die Motivierung von Berlichingens Handeln und seine Charakteristik von höchster Bedeutung ist, nicht ersetzt werden kann, liegt auf der Hand. Auch die Zigeunerscenen des letzten Aktes, die mit dem wundervollen und tieftragischen

Zuge, daß Götz, der treue Diener seines Kaisers, bei „Räubern" seine letzte Zuflucht findet, für das dichterische Gesamtbild des Werkes unentbehrlich sind, wurden in der Berliner Aufführung beseitigt. Wo solche Risse klaffen in der Entwicklung und in der Haupthandlung des Stücks, durfte eine Episode wie die Helfensteinscene keinen Platz finden.

Das auch sonst sehr beliebte Verfahren, die Scenen, die Berlichingens letzte Schicksale behandeln, bis zur Unverständlichkeit zusammenzustreichen, ist um so mehr zu mißbilligen, als das Interesse an Götz im fünften Akt so schon, namentlich in der Theaterbearbeitung, zugunsten des stark überwiegenden Interesses an Adelheid und Weislingen zurückgedrängt wird.

Die letzte Adelheidscene wurde nach der Umdichtung Dingelstedts gegeben, der äußere Effekt der Gruselscene aber dadurch noch erhöht, daß Adelheid nicht, wie in der Wiener Bearbeitung hinter der Scene, sondern vor den Augen des Zuschauers von dem Vehmrichter niedergestoßen wird. Nur war man nicht so klug wie Dingelstedt, das vorangehende Gespräch zwischen Adelheid und Franz, wo dieser erst das Gift erhält, von der nachfolgenden Scene loszulösen, sodaß die dem Jahrhundert mit geflügelten Schritten voraneilende Geschwindigkeit, womit die heilige Vehme von Adelheids Verbrechen unterrichtet ist, das höchste Staunen erregen mußte.

In allen übrigen Teilen blieb der überlieferte Text von 1804 in seiner uneingeschränkten Herrschaft; in seinen zaghaften Milderungen, in seinen äußerlichen Effekten, in seiner frostigen Komik und seinen Sentimentalitäten weckte er nur wehmütige Sehnsucht nach alledem, was der kraftvollen Dichtung durch Goethes spätere Umarbeitung verloren gegangen ist.

So bot diese glanzvolle Berliner Neueinstudierung des Götz von Berlichingen in ihrem literarischen Werte ein wenig erfreuliches Bild[25]. Sie bedeutete in der Bühnengeschichte des Stückes nicht nur keinen Fortschritt, sondern einen ausgesprochenen Rückschritt gegenüber dem, was in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiete der Götz-Aufführungen geleistet worden war. Indem sie den klassischen Götz von 1773, dessen

mehr oder minder vollständige Wiedergewinnung für das Theater das Ziel der wenigen künstlerisch geführten Bühnen gewesen war, so gut wie völlig außeracht ließ, stand sie weit zurück hinter den Versuchen, die von Dingelstedt, Lewinger und Perfall, von der Karlsruher und der Dresdener Bühne unternommen worden waren. Aber auch unter den Aufführungen, die lediglich auf der Goetheschen Theaterausgabe fußten, blieb sie beispielsweise hinter der Inscenierung Martersteigs zurück, die ihr an literarischer Vollständigkeit und Einheitlichkeit bedeutend überlegen war.

Der künstlerische Fehlgriff der Berliner Inscenierung war um so bedauerlicher, als diese durch ihren äußern Prunk und die Anziehungskraft, die sie damit übte, der Theaterausgabe von 1804 gewissermaßen neues Ansehen verschaffte und bei dem geistlosen Schlendrian des deutschen Theaterbetriebes die naheliegende Gefahr heraufbeschwor, daß durch die leider fast überall übliche Nachahmung des Berliner Vorbildes die feste Position der Theaterbearbeitung auf den Bühnen wo möglich noch befestigt wird [26]).

Daß die Aufführung des Götz von Berlichingen nach der Bühnenbearbeitung von 1804 äußerlich und für die große Masse des Publikums in vieler Beziehung dankbarer ist als eine Aufführung des Götz von 1773, kann wohl nicht geleugnet werden. Ebenso unverrückbar aber steht die Tatsache fest: daß eine wirklich künstlerische Vorführung des Götz von Berlichingen sich literarisch in der Richtung zu bewegen haben wird, wie sie vor siebzig Jahren von Schreyvogel in Wien und neuerdings von dem Karlsruher und Dresdener Hoftheater wieder eingeschlagen wurde. Nur wenn man sich dazu entschließen wird, mit der verjährten Bühnentradition zu brechen, wird es möglich sein, daß an Stelle des verblaßten und verwischten Bildes, worin Goethes Jugendwerk sich auf unserm Theater zu zeigen pflegt, der echte, unverfälschte alte Götz in seiner ganzen strotzenden Jugendfrische auf der Schaubühne wieder lebendig werde.

Kleists Schroffensteiner auf der Bühne.

Die kritische Analyse, die Ludwig Tieck in seiner Einleitung zu Kleists Gesammelten Schriften 1826 des Dichters genialem Erstlingsdrama Die Familie Schroffenstein gewidmet hat, steht in ihrer schlichten und warmen Sachlichkeit, in ihrer scharfen Charakterisierung der eigentümlichen Schönheiten und Schwächen dieses Werkes noch heute in ihrer Art unübertroffen da. Was in den acht Jahrzehnten, die seitdem verstrichen sind, für die Erforschung und Würdigung Kleists geleistet wurde, hat das Verständnis für die spröde und gewaltige Kunst des Dichters in immer steigendem Maße gefördert. Das wachsende Verständnis für das Wesen Kleistischer Kunst müßte insbesondere, wie man meinen sollte, dem dramatischen Erstling des Dichters zugute kommen, wo neben seinen absonderlichen, schrullenhaften, an das Krankhafte streifenden Neigungen die großen und starken Seiten seines Talents, schon in ihrer ganzen charakteristischen Eigenart, in ursprünglicher und ungebändigter jugendlicher Kraft zutage treten. Die Schwächen und Absonderlichkeiten, in die sich das Werk in seinem Ausgange verirrt, erscheinen uns heute, wo wir das Gesamtbild des Dichters und seiner Entwicklung zu überschauen vermögen, in wesentlich anderm Licht als ehemals; die unvergleichlichen Schönheiten der Dichtung aber, in der ein Genius seine mächtigen Schwingen zum ersten Adlerfluge regt, der kühne, seiner Zeit mit Riesenschritten voraneilende Realismus der Charakteristik, die prachtvolle Eigenart des Stiles, der neue und unbetretene Bahnen sucht: diese Glanzseiten des Werkes überstrahlen seine Unvollkommenheiten mächtig und rücken es dem Verständnis der heutigen Zeit, die durch die Schule des

Realismus gelernt hat, schärfer und wahrer zu sehen, ganz besonders nahe. Neben den Dramen des Dichters, die im Laufe der letzten Jahrzehnte zum eisernen Bestande der vornehmeren Schauspielbühnen geworden sind, wurden in jüngster Zeit sogar mit Amphitryon und Robert Guiskard einige glückliche Versuche auf dem Theater unternommen. Man sollte annehmen, daß der jetzige Zeitpunkt, wo die Schroffensteiner auf ein volles Jahrhundert seit ihrer Entstehung zurückblicken, besonders geeignet dazu wäre, auch dies herrliche und lange verkannte Erstlingswerk des Dichters seinem Volke von der Bühne herab näher zu bringen.

Hat doch schon Tieck seine liebevolle und trotzdem von aller blinden Ueberschätzung freie Besprechung dieses „ersten merkwürdigen Produktes des Dichters" mit dem Wunsche geschlossen: „Bei der jetzigen Armut unserer Bühne wäre es ein verdienstliches Werk, wenn ein Dichter, der das Theater kennt, dieses Schauspiel für die Aufführung bearbeiten wollte; leicht ist diese Arbeit gewiß nicht, aber einer geschickten Hand doch nicht unmöglich."

Zu Lebzeiten des Dichters freilich sind die Schroffensteiner, wie seine meisten andern Dramen, nicht auf die Bühne gelangt. Erst Franz von Holbein war es vorbehalten, dem Stück in einer freien Bearbeitung unter dem Titel Die Waffenbrüder die Pforten der Theater zu erschließen [1]). In dieser Gestalt erschien es 1824 in Berlin; Hannover, Leipzig und andre Städte folgten; besonderes Glück scheint es an der Wiener Hofburg gemacht zu haben, wo es 1823—1836 im ganzen 33mal gegeben werden konnte und der großen Sophie Schröder als Darstellerin der Eustache zum Schluß des vierten Akts nach Angabe des Bearbeiters zu „einem ihrer herrlichsten Triumphe" verhalf. Tieck allerdings, der die Wiener Vorstellung 1825 sah, urteilte hierüber weniger enthusiastisch [2]).

Es ist eine eigentümliche Ironie der Literaturgeschichte, daß es Holbein, dem nüchternen Theaterpraktikus, beschieden war, die Werke eines Kleist dem Theater zuzuführen, daß Holbein dazu ersehen war, in der Bühnengeschichte der Kleistischen

Dramen eine nicht unwichtige, ja in gewissem Sinne sogar verdienstliche Rolle zu spielen. Seine Bearbeitung des Käthchen von Heilbronn — in einer Zeit unternommen, wo sich noch keiner der damaligen Bühnenleiter, der einzige Schreyvogel an der Wiener Hofburg ausgenommen, des kühnen Gedankens vermaß, dem Kleistischen Stück in seiner Originalgestalt auf der Bühne Einlaß zu gewähren — Holbeins Bearbeitung des Käthchen, so plump und geschmacklos sie uns heute auch erscheinen mag, so roh und gewaltsam sie den feinen Blütenstaub Kleistischer Dichtung verwischt, hat doch das eine unleugbare Verdienst: daß sie dem Stück überhaupt den Weg auf das Theater bahnte und es so lange fest darauf einbürgerte, bis es Laube und Eduard Devrient zu Anfang der fünfziger Jahre wagen konnten, dem Publikum das Stück in reinerer Fassung vorzusetzen. Seltsam genug, daß Holbein sich auch berufen fühlte, gerade die Familie Schroffenstein dem Theater zuzuführen! Den Standpunkt seiner Bearbeitung kennzeichnet er in rührender Naivität in dem Vorwort zu den Waffenbrüdern, wo er versichert, er strebe nach keinen „hohen ästhetischen Resultaten", und als leitende Prinzipien den „Eindruck auf das große Publikum, die Rücksicht auf die — Theaterkasse" bezeichnet. „Ich strebe nach dem Beifall der Menge. Das Theater zu füllen und das Publikum zu unterhalten ist das Ziel, wonach ich trachte." Wenn Holbein an einer andern Stelle des Vorworts versichert: „Der Schluß des vierten Akts ist, wie beinahe die Hälfte der Bearbeitung, in Bau und Sprache ohne Rücksicht auf das Original ganz von mir", so ist diese Angabe allerdings nicht völlig zutreffend und insofern irreführend, als sie den Anteil des Bearbeiters an dem Stücke bedeutend übertreibt. Die Bearbeitung ist durchaus nicht so frei, wie es nach dieser Selbstcharakterisierung ihres Autors etwa scheinen könnte. Die vier ersten Akte des Stücks entsprechen in der Hauptsache ziemlich genau dem scenischen Gange des Originals. Auch der Text ist zum großen Teil unangetastet geblieben. Im einzelnen natürlich sind vielfache kleine Aenderungen vorgenommen, worin die kraftvolle Originalität Kleistischer Sprache nach der Seite

charakterloser Konvention verwässert wird. Anstelle des Chores, der die Tragödie einleitet, ist eine höchst alltägliche Eingangsrede Ruperts getreten; Peters ominöser kleiner Finger, der dem gewiegten Theaterpraktikus ein gefährliches Bühnenrequisit zu sein schien, ist durch die goldenen Locken des toten Knaben ersetzt. Die relativ freiste Behandlung hat die Scene in der Bauernküche erfahren, wo Holbein die Verse des Kleistischen Druckes in Prosa umsetzte, ohne zu ahnen, daß er sich damit dem Wortlaute des Originaltextes, wie er in der damals natürlich noch unbekannten Ghonorez-Handschrift vorliegt, unbewußt näherte. Die Neudichtung am Schluß des vierten Akts, dank der diese Scene nach der selbstgefälligen Angabe des Bearbeiters zu einer der wirksamsten des Stückes geworden sei, beschränkt sich darauf, daß sich Eustache, nachdem Ottokar aus dem Fenster des Kerkers gesprungen ist, in langem stummem Spiele zum Fenster schleppt und, als sie den Geretteten in der Ferne erblickt, mit gen Himmel gebreiteten Händen und „grenzenlosestem Entzücken“ ausruft:

Dort! dort!
Am Berge schon! Er lebt! O Allgerechter!
Sieh herab in das Herz einer liebenden Mutter!

Die eigentliche Neudichtung Holbeins beginnt erst mit dem fünften Akte, der, abgesehen von einigen Einzelheiten in den einleitenden Auftritten, beinahe völliges Eigentum des Bearbeiters ist. Der tragische Ausgang ist in ein versöhnliches Ende umgewandelt. Sylvester hat Rossitz in Brand gesteckt; Ottokar, der zum Schutze der väterlichen Burg herbeieilt, wird ergriffen, von Sylvester indessen vor der Wut des gegnerischen Kriegsvolks gerettet. Der Anschlag Ruperts auf Agnes wird durch die rechtzeitige Rückkunft Sylvesters mit seinem Zuge vereitelt; die Mißverständnisse klären sich durch die Dazwischenkunft Ursulas; Kinder und Väter sinken sich versöhnt in die Arme; indem sich alles zum Hochzeitszug nach Warwand anschickt, schließt das Stück in einem wahren Ueberschwange frommer Rührung:

Sylvester: Stimmet Jubellieder an! Wir ziehen im
Triumph nach Warwand! Aus dem Kriegeshaufen
Wird nun ein Hochzeitszug, des Jubel bis
Hoch in die Wolken tönt! (gemütlich und mit Wehmut.)
Mußt mit uns, Rupert,
Hast keine Heimat mehr! Kein schützend Dach
Für diese Nacht. (schmerzlich bewegt.)
Ein Bruder riß dein Erbe
Dir hart und grausam nieder; (freudig.) doch ein Bruder
Baut dir es herrlich wieder auf! (umarmt ihn.)

Rupert: Wozu!
Nimm mich zu dir! Laß uns nicht mehr getrennt
Dem Argwohn und der Mißgunst Spielraum geben,
Laß Rossitz liegen, Warwand sei auch mir ein väterliches Dach!
Ein frommer Wandel soll uns dort mit Gott versöhnen,
Und unsers Lebens Ende Bruderliebe krönen!

Sieht man von der entsetzlichen Verballhornung ab, die der letzte Akt erlitten hat, so ist dem Holbeinschen Stück doch insofern ein gewisses Verdienst nicht abzusprechen, als es zu einer Zeit, wo Kleist auf der Bühne, abgesehen von den Aufführungen des Käthchen in Holbeins Fassung, mehr oder minder noch ein Fremdling war, dem Publikum die Bekanntschaft mit einem der eigentümlichsten und zugleich einem der gewagtesten Produkte der Kleistischen Muse vom Theater herab vermittelte.

Der erste, der das Wagnis unternahm, die unverfälschten Schroffensteiner mit Beibehaltung des letzten Akts auf die Bühne zu bringen, war Karl Immermann, der unter den zahlreichen wertvollen literarischen Versuchen, die seine Düsseldorfer Direktionsführung auszeichnen, auch Kleists Erstlingsdrama am 12. Februar 1837 zur Aufführung brachte[3]). Die ersten Akte zeigten nur relativ geringfügige Aenderungen, die hauptsächlich die Beseitigung einiger störenden Längen bezweckten. Namentlich der Schluß der großen Liebesscene im dritten Akt war stark gekürzt und überarbeitet, wodurch einige der eigentümlichsten Schönheiten dieser wundervollen Scene verloren gingen. Im vierten Akt war u. a. der Auftritt der Kammerzofe, ferner die Scene im Gefängnis zu Rossitz gestrichen; die Zaubersprüche

Barnabes wurden durch einige neu gedichtete Strophen Immermanns ersetzt, die vor der kraftvollen Poesie des Originals nur den Vorzug leichterer Sprechbarkeit voraus hatten. Der fünfte Akt blieb im sceuischen Gang und im Text unverändert; nur der letzte Teil wurde, vom Erscheinen der beiden Mütter ab und unter Tilgung von Sylvius und Johann, energisch gekürzt und erhielt einen neu verfaßten Schluß, worin Sylvester in ziemlich hausbackener Weise die Nutzanwendung aus dem Geschehenen zog. Der äußere Erfolg der Aufführung, über die nähere Berichte leider fehlen, scheint sehr gering gewesen zu sein; wenigstens blieb es bei einer einzigen Vorstellung.

Achtzehn Jahre später machte Heinrich Laube den Versuch, die Schroffensteiner dem Repertoire der Wiener Hofburg, von dem sie seit der letzten Aufführung der Waffenbrüder 1836 verschwunden waren, in einer neuen Einrichtung des letzten Akts, im übrigen aber mit Benutzung der ältern Bearbeitung, von neuem einzuverleiben. Heinrich Anschütz spielte den Sylvester, Julie Rettich die Eustache, das Liebespaar hatte in Josef Wagner und der jugendlichen Marie Seebach glänzende Vertreter gefunden. Trotzdem blieb die Zugkraft des Stückes gering; nach fünf Aufführungen in der Zeit vom 2. Mai bis 20. Dezember 1855 verschwand es vom Spielplan. „Dies Kleistische Stück von genialer Charakteristik mit gesuchter, unerquicklicher Handlung war nicht auf dem Repertoire zu erhalten", so erzählt Laube in seinen Burgtheater-Erinnerungen, ohne leider irgend etwas Näheres über das interessante Unternehmen zu berichten. Merkwürdig bleibt auf alle Fälle die Tatsache, daß gleich Holbein auch der Theaterpraktikus Laube einer seinem eignen Denken und Dichten an sich so fernstehenden Dichtung wie der bunten, phantastischen Welt der Schroffensteiner Aufmerksamkeit zuwandte. Die Aufnahme des Stücks scheint allerdings darin ihren ersten Grund gehabt zu haben, daß Laube für Marie Seebach, die damals für das Burgtheater gewonnen worden war und in dem ersten Stadium ihrer künstlerischen Entwicklung stand, in der Rolle der Agnes eine dankbare und fördernde Aufgabe zu schaffen gedachte.

Eine weitere Bühnenbearbeitung der Familie Schroffenstein wurde späterhin von Albert Dulk, dem bekannten Publizisten und Verfasser des Volksschauspiels Jesus der Christ, unternommen. Auch er machte dabei den verkehrten Versuch, durch eine völlige Umdichtung des zweiten Teils des letzten Akts die Tragödie in ein versöhnlich ausklingendes Schauspiel umzuwandeln und in Agnes und Ottokar ein glückliches Paar zusammenzuführen. Erfindung und Ausführung, obgleich wesentlich geschmackvoller als in der ältern Umdichtung Holbeins, vermögen doch die schwerwiegenden Bedenken nicht zu besiegen, die einer derartigen unorganischen Umbiegung eines im innersten Kerne tragisch angelegten und mit zwingender Notwendigkeit auf einen tragischen Ausgang zusteuernden Kunstwerks entgegenstehn [4]).

Eine Bearbeitung endlich von Gustav Stommel, die die beiden letzten Akte des Originals durch zwei völlig neu gedichtete Aufzüge zu ersetzen suchte, wurde 1888 in Düsseldorf auf die Bühne gebracht [5]). Stommels Neudichtung behält, in richtiger Erkenntnis des eigentümlichen Charakters des Werkes, den tragischen Ausgang bei, gestaltet ihn aber in neuer und selbständiger Erfindung völlig abweichend von Kleist, sodaß das Stück in dieser Fassung nicht mehr den Charakter einer Bearbeitung des Kleistischen Dramas trägt, sondern den eines Kleistischen Torsos, dem Fortsetzung und Schluß von einem andern Dichter gegeben sind. Man vermag seiner Arbeit gegenüber die zwiespältigen Gefühle nicht los zu werden, die man mehr oder minder gegenüber jeder Fortsetzung eines dichterischen Torsos durch fremde Hand empfindet.

Ein erneuter Versuch, die Familie Schroffenstein zum 125. Geburtstag des Dichters, am 18. Oktober 1902, am Hoftheater in Karlsruhe zur Aufführung zu bringen, mußte sich von vornherein darüber klar sein, daß sie nur durch eine möglichst einheitliche und treue Wiedergabe der Kleistischen Dichtung, die auch vor den Ungeheuerlichkeiten des Werkes nicht zurückschreckt, künstlerische Berechtigung erhalten werde. Die außerordentlichen Schwierigkeiten, die der letzte Akt für die Bühne bietet, um

nur vor der Gefahr der Lächerlichkeit bewahrt zu bleiben, mußten allein durch eine dementsprechende Kürzung und Zusammenziehung des Schlusses überwunden, die unvermeidlichen kleinen Retuschierungen des Textes auf das denkbar kleinste Maß beschränkt werden.

Die ersten drei Akte konnten, abgesehen von einigen unwesentlichen, aber an einigen Stellen unbedingt notwendigen Strichen, unverändert bleiben. Exposition, Aufbau und Entwicklung dieser Akte, die Anordnung der einzelnen Scenengruppen ist in der Hauptsache so vortrefflich und teilweise meisterhaft, daß jede unberufene Aenderung nur eine Verschlimmerung bedeuten würde. Indem die prachtvollen Liebesscenen, insbesondere die des dritten Aktes, unverändert und nur wenig gekürzt gegeben wurden, konnte der ganze zauberhafte Reiz dieser Scenen in ihrer glücklichen Mischung von zarter Lieblichkeit mit herbem Realismus und in ihrer treffsicheren dramatischen Gestaltung zur vollen Geltung kommen. In der großartigen Schlußscene des dritten Aktes, die den nichtsahnenden Jeronimus seinem blutigen Ende entgegenführt, bestätigte sich auch bei dieser Aufführung das Urteil Tiecks: „Diese Scenen sind meisterhaft zu nennen; die Teilnahme erreicht hier den höchsten Grad, alles lebt vor unsern Augen.“ Auch der prachtvolle naturalistische Zug des für Rupert so charakteristischen Pfeifens konnte ohne Gefährdung der Stimmung für die Aufführung gerettet werden.

Im vierten Akte wurde aus technischen Gründen die dritte und vierte Scene auf e i n e n Schauplatz, Gegend im Gebirge mit Bauernhütte, zusammengelegt.

In dem fünften Akte, der eigentlichen Achilles-Ferse des Stückes, handelte es sich vor allem darum, die heiklen und auf der äußersten Spitze stehenden Vorgänge des Doppelmordes durch Textgestaltung und Inscenierung wenigstens einigermaßen in die Sphäre der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit zu rücken. Daß dabei einige kleine Zusätze und Veränderungen des Textes, die angesichts der unnachahmlichen Eigenart Kleistischer Sprache an sich natürlich immer mißlich sind, nicht vermieden werden

konnten, ist leicht erklärlich und verzeihlich. Der Kleidertausch an sich in der Brautnachtscene bereitet keine Schwierigkeiten und bedarf bei der Aufführung nur diskreter Andeutung. Agnes trägt ein langes weißes Obergewand, das seitlich schließbar ist und das Ottokar unmerklich öffnet und von ihren Schultern streift. Als sie sich nachher erhoben hat, umhüllt er sie mit dem eignen dunkeln Mantel, der ihr kürzeres Unterkleid vollkommen verbirgt, und drückt ihr seinen Hut tief in die Stirn. In dieser Gewandung verläßt sie mit Barnabe die Höhle. Ottokar selbst wirft erst unmittelbar, ehe Rupert erscheint, das weiße Oberkleid der Geliebten lose um seine Schultern. Rupert sind zur Verdeutlichung der Situation bei seinem Auftritt einige wenige neue Worte in den Mund zu legen; es muß dem Zuschauer hier schon deutlich werden, daß die Täuschung gelungen ist, daß Rupert glaubt, sein Sohn habe die Höhle verlassen und demgemäß vollkommen sicher ist, Agnes in der Höhle zu treffen. Sobald er die weiße Gewandung in der auf völliges Dunkel zu stellenden Höhle sich bewegen sieht, stürzt er in sinnloser Wut darauf zu und durchstößt Ottokar, der lautlos zusammenbricht. Das Ganze ist das Werk eines Augenblicks. Die nach Angabe des Textes „mit verstellter Stimme“ zu sprechende Antwort Ottokars auf Ruperts Frage „Wer bist du! Rede!“ muß natürlich in gleicher Weise wie diese Frage selber fallen. Diese Reden würden die Situation auf der Bühne unmöglich machen und wahrscheinlich einen Heiterkeitsausbruch zur Folge haben. Bei dem zweiten Mord ist darauf zu achten, daß Sylvester ohne Fackeln in die noch in dem gleichen Dunkel liegende Höhle tritt.

Auch hier muß die Ermordung des Mädchens, das in Ottokars Hut und Mantel über dessen Leiche dahingestreckt ist, mit unheimlicher Geschwindigkeit vor sich gehn, ihre Rede „Wer ruft!“, die sie sofort kenntlich machen würde, ist zu streichen. Nach der Tat wankt Sylvester gebrochen zurück und sinkt auf einen seitwärts von den Leichen liegenden Stein. Nach dem nun folgenden Gespräche zwischen Sylvester und Theistiner muß das Stück in raschem Laufe zu Ende gehn.

Die beiden Mütter, desgleichen Sylvius, Ursula und Johann treten nicht mehr auf. Daß die beiderseitigen Eltern, nachdem die Höhle durch Fackeln erhellt ist, längere Zeit bei den Leichen weilen, ohne diese zu erkennen, ist für die Bühne unmöglich. Sobald die Fackelträger mit dem gefangenen Rupert auf der Bühne erschienen sind, hat die Erkennung des wahren Sachverhalts durch jenen zu erfolgen. Der eigenartige Zug des Originals, daß es der blinde Sylvius ist, der die Leichen erkennt, muß leider dabei geopfert werden. An die Erkennung der Toten schließt sich unmittelbar die Aufklärung über Peters Ermordung durch die von Sylvesters Leuten aufgegriffene Barnabe, hieran die Versöhnung der Väter, für die durch Benutzung einiger überleitenden Worte aus Immermanns Einrichtung wenigstens einigermaßen ein vermittelnder Uebergang zu schaffen ist.

Durch diese Art der Anordnung wurde wenigstens das Eine möglich, was an sich schon einen großen Gewinn bedeutet: daß der gefährliche fünfte Akt zwar nicht ohne einen gewissen Widerspruch, doch aber ohne Heiterkeit und ohne Störung der ernsten Stimmung zu Ende geführt werden konnte. Auf alle Fälle ist durch eine solche Einrichtung die Möglichkeit gegeben, den Goldgehalt echter Poesie, der in den Schroffensteinern verborgen liegt, für die Bühne zutage zu fördern, ohne daß es notwendig würde, für den letzten Akt der Dichtung die Kleistischen Bahnen zu verlassen und einen unorganischen Schluß von fremder Hand daran zu flicken.

Für den Text im einzelnen ist nicht die uns überlieferte Druckausgabe, sondern der einzig authentische Text der Familie Ghonorez, der ersten, handschriftlichen Fassung des Stückes, zugrunde zu legen.

Es ist mit besonderer Genugtuung zu begrüßen, daß diese erste und unverdorbene Fassung des Kleistischen Jugendwerkes gerade zur Zentenarfeier seiner Entstehung der deutschen Wissenschaft und den deutschen Bühnen zum erstenmal in zuverlässiger Form zugänglich wurde.

Schon vor einigen Jahren war durch zwei literarhistorische

Untersuchungen, die ungefähr gleichzeitig, aber unabhängig voneinander zu demselben Ergebnis gelangten, das bis dahin unangefochtene Ansehen des Kleistischen Schroffensteiner Textes, wie er in der Buchausgabe des Stückes überliefert ist, erschüttert worden. In einem Aufsatze der Preußischen Jahrbücher hatte Hermann Conrad, in vier vortrefflich geführten textkritischen Untersuchungen der Zeitschrift für Bücherfreunde Eugen Wolff [6]) mit überzeugender Sicherheit den Beweis erbracht, daß in dem Buchtexte der Familie Schroffenstein eine durch zahllose Korrekturen entstellte, von fremder Hand, wahrscheinlich von Ludwig Wieland, herrührende Verballhornung der ursprünglichen Kleistischen Fassung vorliegt, daß als authentischer Kleistischer Text einzig und allein die handschriftliche Fassung der Familie Ghonorez betrachtet werden kann. Der einzige bisherige Abdruck dieses Manuskriptes in Zollings Kleist-Ausgabe ist durch viele Irrtümer und Versehen des Herausgebers entstellt. Um so willkommener war das Erscheinen einer von Eugen Wolff besorgten neuen Ausgabe der Familie Ghonorez, die in dem authentischen Texte der Handschrift zum erstenmal ein reines und unverfälschtes Bild der im Sommer 1803 in der Schweiz abgeschlossenen Kleistischen Dichtung gab [7]).

Eine genaue Vergleichung der beiden Texte, wie sie an der Hand der neuen Ausgabe nunmehr möglich ist, gewährt dem Leser eine verschwenderische Fülle von Belehrung und Anregung und gibt teilweise überraschende Aufschlüsse über die kühne, unnachahmliche Eigenart der Kleistischen Sprache, die durch die schulmeisterlichen Korrekturen des nach glatter Konvention drängenden und der realistischen Kraft dieses dichterischen Stiles nicht gewachsenen Redaktors erst in die richtige Beleuchtung tritt. Herrliche Schönheiten der Originalfassung wurden durch die Nüchternheit und Verständnislosigkeit des Korrektors abgeschwächt und verstümmelt; die einfache und kräftige Prosa, der sich nach Shakespeareschem Muster die äußerlich niedrigstehenden Personen des Stückes bedienten, wurde rein mechanisch in charakterlose und ungelenke Verse umgesetzt. Die Verstümmelung,

die der Text der Dichtung auf diese Weise erfahren hat, mag hier wenigstens durch ein in die Augen springendes Beispiel gekennzeichnet sein. Wenn Rupert in der Eingangsscene des Stückes nach der bis dahin gangbaren Textfassung ausrief:

> Doch nichts mehr von Natur.
> Ein hold ergötzend Märchen ist's der Kindheit,
> Der Menschheit von den Dichtern, ihren Ammen,
> Erzählt

so konnte sich der aufmerksame Leser wohl kaum eines Lächelns erwehren gegenüber der scheinbar ebenso geschmacklosen wie komischen Vorstellung, die in jedem Dichter eine Amme des einzelnen Menschen erblicken will. Das Rätsel löst sich, wenn man an der Hand der ursprünglichen und richtigen Fassung:

> Ein hold ergötzend Märchen ist's, der Kindheit
> Der Menschheit von den Dichtern, ihrer Amme,
> Erzählt

klar erkennt, daß in einem kühnen, aber echt Kleistischen Bilde die Dichter, d. h. die Dichtung als Amme der Kindheit der Menschheit bezeichnet wird und daß nur durch das Mißverständnis des Korrektors, der die Interpunktion veränderte und einen richtigen Singular in einen unrichtigen Plural verwandelte, der ganze Sinn der schönen Stelle vernichtet wurde.

Die Erkenntnis, daß in dem Texte der Familie Ghonorez die richtige und maßgebende Fassung des Kleistischen Jugendwerkes vorliegt, ist unabhängig von der andern Frage, ob auch das spanische Kostüm der ursprünglichen, handschriftlichen Fassung das uns geläufige deutsche Kostüm der Familie Schroffenstein in der Literatur und auf der Bühne künftig verdrängen soll. Diese Frage ist ohne weiteres zu verneinen, sofern man nicht ausschließlich den philologischen Standpunkt betonen will.

Die Uebertragung der Handlung aus dem ursprünglichen spanischen in das deutsche Kostüm, die ja überdies mit Kleists Bewilligung erfolgte, war ein unleugbarer Gewinn für die Dichtung. Denn dem Stück fehlt alles und jedes spanische Lokalkolorit, und die Uebertragung des Schauplatzes blieb, wie

auch der Herausgeber des gereinigten Textes zugibt, rein äußerlich; „abgesehen von den Orts- und Personennamen ist auch nicht ein Wort zu dem Zwecke geändert, um etwa dem Kolorit der Dichtung eine andere Schattierung zu geben." Der Grund ist einfach der, weil es zur Versetzung des Stückes nach Deutschland dessen nicht bedurfte. Das spanische Kostüm war rein äußerlich. Wo das Stück lokale Färbung zeigt, da ist es die Färbung der Schweizer Landschaft, innerhalb deren der Dichter das Werk vollendete. Dem Charakter der Schweiz aber steht Schwaben und die deutsche Landschaft weit näher als die südliche Landschaft Spaniens. Schon dieser Umstand müßte entscheiden. Deutsch aber — und das gibt den Ausschlag — ist der ganze Charakter und das Wesen des Werkes, deutsch sind die Charaktere, deutsch ist die Gedanken- und Empfindungswelt; nur auf deutschem Boden ist ein so urdeutsch empfundenes Liebesleben, wie das des herrlichen Liebespaares Ottokar und Agnes, glaubhaft und möglich.

Bei allen künftigen Bühnenaufführungen des Stückes sollte demgemäß der ursprüngliche Ghonorez-Text der Gestaltung des Textes als Grundlage dienen; aber das deutsche Kostüm und die deutschen Namen der Familie Schroffenstein haben nach wie vor in ihrem Rechte zu bleiben.

Ein Zug- und Kassenstück freilich werden die Schroffensteiner, in welcher Form sie auch auf die Bühne gelangen mögen, voraussichtlich niemals werden. Die verzweifelt schlechten Aussichten, die das Stück für den Kassenwart eröffnet, sollten indessen die wenigen ernst zu nehmenden Kunstinstitute nicht abhalten, keinen Versuch ungescheut zu lassen, Kleists genialen Erstling für die Bühne zu erobern und durch eine systematische Pflege des Stückes auch das widerstrebende Publikum allmählich zum Verständnis der wundervollen Dichtung heranzuziehen.

Raimunds Gefesselte Phantasie in neuem musikalischem Gewande.

Eine Aufführung von Ferdinand Raimunds lieblichem Zauberspiel Die gefesselte Phantasie ist in unsern Tagen auch auf dem Heimatboden des Dichters ein seltenes künstlerisches Ereignis geworden, das nur festlich gestimmten Weihestunden seine Verwirklichung zu verdanken scheint. Einer solchen Feststunde hat es bedurft — der Eröffnung des Raimund-Theaters am 28. November 1893 — das sinnige Märchenspiel, das seit dem Jahr 1865 von dem Spielplan der Wiener Bühnen verschwunden war, dank der rühmlichen Initiative von Adam Müller-Guttenbrunn, wenigstens vorübergehend zu neuem theatralischem Leben in der Geburtstadt des Dichters zu erwecken.

Angesichts dieser Tatsache vermag es nicht zu erstaunen, daß die Gefesselte Phantasie außerhalb Oesterreichs, wo Raimund auch mit seinen vollendetsten Schöpfungen noch immer nicht die Verbreitung auf den Bühnen gefunden hat, die dem Klassiker des deutschen Volksstücks zukommen müßte, ein verborgenes und so gut wie unbekanntes Kleinod in dem reichen Goldschatz des Wiener Meisters geblieben ist. Seit der Dichter selbst die Gefesselte Phantasie gelegentlich seiner Gastspielfahrten 1831 und 1832 nach München und dann nach Berlin und Hamburg verpflanzte, ist das Stück außerhalb Oesterreichs wohl kaum mehr auf die Bühne gekommen.

Dieses Schicksal der Dichtung ist unverdient; doppelt unverdient auf dem Boden Wiens, wo schon das biographische und literarhistorische Interesse des Stücks, aus dem uns der Schmerzenschrei des gequälten Dichterherzens gegen die Verleumdungen einer unverständigen Menge entgegenhallt, seine

häufigere Bühnenpflege zur Ehrenpflicht für die Theater erheben müßte. Aber nicht bloß diese Rücksicht und das Gebot der Pietät, auch der ästhetische Wert des Werkes an sich rechtfertigt die Forderung, daß es von seinem eigentlichen Bestimmungsort, der lebendigen Bühne, nicht verschwinden sollte [1]).

Wohl vermag sich die Gefesselte Phantasie an Volkstümlichkeit nicht dem Bauer als Millionär, dem Alpenkönig und Menschenfeind, oder gar dem Verschwender an die Seite zu stellen; wohl ist der Einwand nicht unberechtigt, daß das Stück in seinen allegorischen Teilen und vor allem in der Behandlung des Florianischen Inselreichs noch mehr als andre Schöpfungen des Dichters einen gewissen antiquarischen Beigeschmack nicht zu verleugnen vermag, daß Ausdrucksweise und Witz der Florianischen Helden teilweise bedenklich auf Stelzen gehn, daß der heutige Hörer eigentlich erst mit dem Realismus der Wiener Wirtshausscene zu erwärmen beginnt. Aber trotz aller Mängel der Dichtung, trotz des mancherlei Veralteten, was uns mit den naiven Kinderaugen einer vergangenen Zeit daraus entgegenblickt: welche Fülle echter und herzerquickender Poesie ist über dem ganzen Werk ausgegossen! Welches Leben sprudelt uns aus dem anheimelnden Altwiener Bild der Wirtshausscene entgegen, welch kräftiger und sieghafter Humor tritt mit der Gestalt des Harfenisten Nachtigall in den poetischen Dunstkreis des Märchenbildes! Welch sicherer und souveräner Kunstinstinkt verrät sich in der Art und Weise, wie der Dichter die heterogenen Elemente des Stücks, allegorische Feerie und burleske Realistik, zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen weiß! Wie glücklich steigert sich der zweite Akt in seiner theatralischen Wirkung bis zu dem künstlerischen Höhepunkt des Stücks: der unvergleichlichen Scene, wo Nachtigall mit Hilfe der gefesselten Phantasie sein Preisgedicht verfassen soll, eine Scene, die an Eigenart des Entwurfs, an Kühnheit und Genialität der Ausführung ihresgleichen sucht, die unbedenklich dem Köstlichsten zur Seite gestellt werden kann, was der Genius des Dichters gezeitigt hat!

Angesichts des unbesiegbaren dichterischen Reizes, der auch diesem vernachlässigten Schmerzenskind der Raimundschen Muse eigen ist, darf es wohl mit besonderer Genugtuung begrüßt werden, daß außerhalb Oesterreichs in jüngster Zeit der Versuch ins Leben trat, dies Stück des Dichters, das seit einem Zeitraum von über sechzig Jahren jenseits der schwarzgelben Grenzpfähle nicht mehr gespielt worden war, der modernen Bühne zurückzugewinnen. Das Interesse, das die Aufführung des Stückes am Hoftheater zu Karlsruhe am 13. März 1898 beanspruchen konnte, wurde dadurch erhöht, daß das Werk bei dieser Gelegenheit in einer neuen musikalischen Bearbeitung an die Oeffentlichkeit trat, einer Bearbeitung, die den zweifachen Vorteil bot, der Dichtung Raimunds neuen Reiz zu verleihen und gleichzeitig die im Staub der Archive begrabene Partitur eines Klassikers der deutschen Musikgeschichte an das Licht zu ziehen. Handelte es sich dabei noch um nichts Geringeres, als ein verschollenes Werk von Franz Schubert der unverdienten Vergessenheit zu entreißen und in künstlerischer Verjüngung für die Gegenwart zu retten.

Es war ein vortrefflicher Gedanke von Felix Mottl, die Musik des im Jahr 1820 im Theater an der Wien gegebenen Schubertschen Melodrams Die Zauberharfe in freier Ueberarbeitung auf das Raimundsche Stück zu übertragen und in dem also neu erstandenen Doppelwerk zwei geistesverwandte Genien zusammenzuführen, deren ungefähr gleichzeitigem künstlerischem Wirken der gemeinsame Erdgeruch österreichischen Heimatbodens entströmt. Der gelinde Durchfall, der jener Aufführung der Zauberharfe im Jahr 1820 bereitet wurde, war nach dem übereinstimmenden Urteil der Zeitungstimmen dem unsinnigen Textbuch des Spektakelstückes zuzuschreiben. Mit dem verloren gegangenen Textbuch schien auch Schuberts Musik, die uns glücklicherweise erhalten blieb, in das Grab einer unrühmlichen Vergessenheit sinken zu wollen.

Allgemein bekannt war von dieser Partitur bis dahin nur die Ouvertüre, die, fälschlich als Rosamunden-Ouvertüre bezeichnet, im Konzertsaal vielfach gespielt wird. Die übrige

Musik zeigt in ihrem Charakter eine so glückliche Ueberein-stimmung mit den Situationen und Stimmungen der Gefesselten Phantasie, daß es in der Tat nur der ordnenden und fein-fühlig bearbeitenden Hand von Felix Mottl bedurfte, einen großen Teil von Schuberts Partitur ohne weiteres auf Raimunds Dichtung zu übertragen.

Die Anpassung der Musik an das Raimundsche Zauber-spiel macht in diesem nur einige mehr oder minder unwesent-liche Textänderungen notwendig, die, mit diskreter Hand voll-zogen, dem Auge in keiner Weise auffällig entgegentreten. Wo die Zauberharfenmusik versagte, wurden von Mottl einige andre Kompositionen Schuberts, insbesondere die gut verwendbaren deutschen Tänze, zur Ergänzung der Lücken herangezogen. Die solcherweise entstandene Partitur umfaßte inige dreißig, zum Teil ganz kurze, zum Teil weiter ausgeführte Musiksätze, die in Ge-stalt von Liedern, Chören, Melodramen und orchestralen Zwischen-sätzen die Handlung des Stücks begleiten. Als Musiknummern von prächtiger Wirkung zeigten sich neben der bekannten, frisch pulsierenden Ouvertüre vor allem das charakteristische Neujahrs-lied des Narren, eine breit ausgesponnene Verwandlungsmusik mit Klarinetten-Solo vor dem ersten Auftreten Amphios, das in dessen Monolog eingefügte Lied „Ich denke dein", das dem Hauptthema der Ouvertüre entnommene und leitmotivartig ver-wendete Auftrittslied der Phantasie und manches andre. Für die burlesken Partien, insbesondere die kouplетartigen Gesänge Nachtigalls, leisteten Motive Schubertscher Tänze vortreffliche Dienste. Eine köstliche musikalische Ausgestaltung hat vor allem die Wirtshausscene durch einen Chor der Gäste mit Solo des Wirts erfahren, durch einen das Ensemble der Scene unge-mein belebenden deutschen Tanz von echtem Wiener Gepräge und weiterhin durch einige frische, volkstümlich wirkende Gesänge des Wirts und des Harfenisten.

Eine Perle der Partitur bildet ein der Zauberharfenmusik entnommenes Traumlied der Phantasie mit begleitendem Chor und Echo. Die dafür notwendige textliche Grundlage wurde dadurch geschaffen, daß die Schlußscene des Stückes im Apollo-

Tempel eine kleine Erweiterung erhielt. Die Scene beginnt damit, daß Amphio mit einem kurzen, die Trostlosigkeit seiner Stimmung malenden Monolog an den Stufen der Apollo-Statue ermattet niedersinkt; während ihn der Schlummer übermannt, erscheint die Phantasie, umgeben von einer Schar von Genien; sie ermuntert den Träumenden zu mutigem Ausharren und verspricht ihm ihre Hilfe. Die für diesen Auftritt verwendete Musik der Zauberharfe ist von einem bestrickenden Zauber durchweht.

Bei der textlichen Einrichtung des Stücks für die Karlsruher Aufführung wurde, abgesehen von den durch die Rücksichten auf die Musik bedingten kleinen Aenderungen, der Originaltext in der von Müller-Guttenbrunn für das Raimund-Theater besorgten Einrichtung, mit dem neugedichteten Preislied Amphios, zugrunde gelegt. Doch wurde an der Hand der kritischen Gesamtausgabe an einer Reihe von Stellen der Wortlaut des Originalmanuskriptes wiederhergestellt. So trat u. a. die lokale und parodistische Färbung der Zauberschwestern, die der Dichter für das Theater zugunsten einer Stilisierung nach der pathetischen Seite teilweise abgeschwächt hatte, wieder in ihre Rechte. Auch die epilogartigen Schlußverse der Phantasie:

> Ein Schlußwort spricht die Phantasie,
> O lohnt mit Nachsicht ihre Müh'!
> Wenn sie auch Kleines euch gebar,
> So denkt — daß sie gefesselt war

wurden im Gegensatz zu der Texteinrichtung des Raimund-Theaters wiederhergestellt, nur mit der für unsre Bühne gebotenen Aenderung, daß sie nicht, wie bei Raimund, *vor* dem Schlußchor, sondern *dahinter* ihren Platz erhielten. Mit dem von Apollo an sie gerichteten Auftrag eilt die Phantasie von der Bühne; Apollo und der Sonnenwagen beginnt unter den Klängen des Schlußchors zu versinken; als sich mit den letzten Tönen der Vorhang schließt, tritt die Phantasie durch den geschlossenen Vorhang vor die Rampe und spricht unter Musikbegleitung die Schlußworte. Diese erhalten durch eine solche

Anordnung den Charakter eines wirklichen Epilogs, ohne als eine unorganische, bei offener Scene an die Zuschauer sich richtende Apostrophe zu erscheinen.

Indem sich die zahlreichen scenischen Verwandlungen des Stücks bei offener Scene vollzogen, wurden die Vorgänge des Zauberspiels zu einheitlicher Wirkung zusammengehalten; jede störende Unterbrechung innerhalb des Akts wurde vermieden, um so mehr, als bei der neuen musikalischen Einrichtung fast durchweg orchestrale Zwischensätze die Verwandlung begleiten.

Der neue und außerordentliche Reiz, den die Gefesselte Phantasie durch den Zauber erborgter Schubertscher Weisen erhalten hat, ist bei der Aufführung des Stücks in Mottls musikalischer Bearbeitung in glänzender Weise zutage getreten. Das Stück hat in Karlsruhe auf alle die, denen das Verständnis für den naiven Humor und die sonnige Gemütstiefe von Raimunds Zauberwelt noch nicht abhanden gekommen ist, eine eindrucksvolle und nachhaltige Wirkung geübt, eine Wirkung, die vor allem der harmonischen Verschmelzung zu danken war, worin durch die Verbindung Raimundscher und Schubertscher Kunst Wort und Ton zu einem einheitlichen Ganzen zusammenflossen.

Die musikalische Neubearbeitung der Gefesselten Phantasie ist bis jetzt ausschließliches Sondergut des Karlsruher Hoftheaters geblieben. Daß die Gefesselte Phantasie, die der eigentlichen Popularität stets entbehrte und voraussichtlich wohl auch in Zukunft entbehren wird, die sich bei all ihren Schönheiten doch nur an eine kleinere, feiner gestimmte Gemeinde wendet und die deshalb dem Theaterkassier keine goldenen Berge verspricht, auf die große Masse der deutschen Kunstinstitute keine Anziehungskraft übt, kann wohl kaum sehr erstaunen. Daß aber auf dem Heimatboden des unsterblichen Dichters und des kongenialen Tonsetzers, daß in Wien noch von keiner einzigen der hierzu berufenen Bühnen auch nur der Versuch unternommen wurde, das Werk, das in seiner Neugestaltung unter dem

leuchtenden Doppelgestirn Raimund-Schubert seinen glänzenden Lichtstrahl entsendet hat, den nachgeborenen Landesgenossen der beiden Großen in dieser Fassung vorzuführen: das ist eine Tatsache, die allerdings kaum glaublich erscheint, deren Richtigkeit der Chronist aber nichtsdestoweniger mit dem Gefühl aufrichtigen Bedauerns verzeichnen muß.

Eine Rettung von Bauernfelds Fortunat.

Die dramatischen Schöpfungen Bauernfelds sondern sich in zwei verschiedene, dem ersten Anschein nach scharf getrennte Gruppen. In der einen zeigt sich der Dichter auf dem Gebiete des Lustspiels und des Wiener Gesellschaftstücks, dem Gebiete, wo er sich seine meisten Lorbeern erworben und in Stücken wie: Das Liebesprotokoll, Die Bekenntnisse, Bürgerlich und Romantisch, Das Tagebuch, Großjährig, Krisen, Aus der Gesellschaft u. a. seine nachhaltigsten theatralischen Triumphe gefeiert hat. Aber neben dem liebenswürdigen Satiriker, in dessen Komödien und Charaktergemälden die Wiener Gesellschaft der dreißiger und vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts ihr ebenso treues wie anmutendes Spiegelbild gefunden hat, tritt uns in Bauernfeld ein echtes Kind der Romantik entgegen. Sie hatte den jugendlichen Dichter, den Freund von Franz Schubert und Moritz von Schwind, mit magischer Gewalt in ihre Bande geschlungen und hat auch den alternden Meister, der ihr mit kindlicher Naivität ohne die ironisierenden Tendenzen Tiecks und der romantischen Schule gegenüberstand, niemals völlig aus ihrem Zauberbann entlassen. Aus den Stücken, die dieser Richtung angehören, aus den Jugendlustspielen Die Geschwister von Nürnberg und Der Musikus von Augsburg, aus der prächtigen, noch lange nicht genug gewürdigten historischen Komödie Landfrieden, aus vielen Teilen des historischen Schauspiels Franz von Sickingen, aus der Komödie Die Studenten von Salamanka, vor allem aber aus dem Zauberspiele Fortunat strahlt dem Beschauer die ganze heitere und lebensfrohe, träumerische und märchenduftende Romantik des vormärz-

lichen Wien in den hellen Farben eines Schwindschen Märchenbildes entgegen.

Das alte deutsche Volksbuch von Fortunatus mit seinem Säckel und Wunsch-Hütlein hat, von den Zeiten des Hans Sachs und Thomas Dekker bis herab auf Chamisso, Collin, Tieck, Raimund, Stegmayer, Lembert, Döring, Grosse u. a., zahlreiche dramatische Bearbeitungen in der Literatur erfahren [1]. Während aber die meisten Bearbeiter an der schwer zu lösenden Aufgabe, den episch gearteten und weitverzweigten Stoff des Fortunatus-Märchens in den normalen Umfang eines bühnengerechten Theaterstückes einzuzwängen, scheiterten, ist Bauernfeld gerade diese Seite des Problems in überraschender Weise geglückt. Auch er hat nach dem Vorbilde Stegmayers, Lemberts u. a. den für die dramatische Behandlung wenig tauglichen Dualismus des Märchens beseitigt, indem er die Gestalten des Fortunatus und seines Sohnes Andolosia in eine einzige verschmolz. Bei allem dichterischen Zauber und aller Originalität, die der Tieckschen Fortunat-Dichtung eigen ist, gebührt doch als Bühnendrama dem Stücke Bauernfelds vor dem Buchdrama des Romantikers der Vorrang und die erste Stelle unter den deutschen Bearbeitungen des Stoffs.

Die Entstehung von Bauernfelds Fortunat in seinem ersten Entwurfe fällt in den Januar 1829. Die Abneigung Schreyvogels, des damaligen Leiters des Burgtheaters, gegen die Gattung des Zauberstücks veranlaßte den Dichter, das Drama zunächst bei Seite zu legen, und erst der große Erfolg, den Grillparzers Traum ein Leben am Burgtheater davontrug, regte Bauernfeld dazu an, auch den Fortunat, der in Anlage, Charakter und Gehalt manche Aehnlichkeiten mit dem Werke des Freundes aufwies, einer völligen Umarbeitung zu unterziehen und eine Aufführung des Stücks an der Burg zu betreiben. Graf Czernin indes, entgegen der Absicht Deinhardsteins, des Nachfolgers von Schreyvogel, wußte die Annahme des Werkes zu verhindern und verwies den Dichter auf die Vorstadtbühnen, wohin derlei Wunder nach seiner Anschauung gehörten. So sah sich Bauernfeld genötigt, sein romantisches

Schauspiel der Possenbühne der Josefstadt zu überlassen, die weder die Darsteller, noch die Dekorationen und maschinellen Mittel besaß, die gehaltvolle Dichtung zur Geltung zu bringen. Das Schicksal der von den verschiedensten mißlichen Zufälligkeiten begleiteten Erstaufführung vom 24. März 1835 war dasselbe, das einige Jahre später Grillparzers herrlichem Lustspiel Weh' dem, der lügt an der Hofburg zuteil wurde: das Publikum zeigte sich völlig verständnislos gegenüber den Absichten des Dichters.

Bauernfeld mußte seinem Tagebuch das unzweideutige Bekenntnis anvertrauen:

„Gestern ist Fortunat im Josefstädter Theater durchgefallen. Ich saß mit Grillparzer und Zedlitz in der Loge. Nach dem dritten Akte gingen wir. Später gab es Spektakel. Ueber das Wort „Säckel" wurde gelacht. Die Leute dachten an den Wiener „Strumpfsöckel". Saphir und sein Anhang lärmten. Die Darstellung miserabel. Ich bin wie zerschlagen" [2]).

Ueber die Gründe des Mißerfolges berichtet ausführlich Karl von Holtei [3]), der in der Rolle des Vasco in jener denkwürdigen Vorstellung zum erstenmal als engagiertes Mitglied die Josefstädter Bühne betrat; seine zweite Frau, Julie Holzbecher, spielte die Rolle der Rosamunde; sie „kam glücklich durch" und wurde mehrmals lebhaft applaudiert. Auch er „hielt sich tapfer", wie seine Aufzeichnungen berichten, und soll nach Bauernfelds Aussprache der einzige gewesen sein, der dessen poetischen Intentionen entsprach. Im übrigen aber waren die schauspielerischen Kräfte des Vorstadttheaters der schwierigen Aufgabe nicht gewachsen; weder Fortunat noch die schöne Prinzessin waren sichern Händen anvertraut. Bauernfelds zahlreiche Gegner hatten sich in boshafter Bereitwilligkeit zu der Vorstellung zusammengefunden; und diesen trat ein sehr gefährlicher Feind zur Seite: der Maschinist, der nichts verstand. Auch Holtei weiß von dem verheerenden Unheil zu erzählen, das die häufige Erwähnung des verhängnisvollen Säckels anrichtete:

„Nachdem ein Feind des Dichters durch höhnisches Lachen auf dies gefährliche Wort aufmerksam gemacht, war kein Halten

mehr. So oft es ausgesprochen ward, wirkte es elektrisch. Und weil nun im ganzen Gedicht wenig Positives, gemütlich Wirksames lag, weil es sich mehr nach Tiecks ironischer Negativität neigte (!), weil was die Schaulust befriedigen sollte, durch die dürftige Maschinerie neue Gelegenheit zum Spotte gab, so gewannen Roheit und feindselige Gesinnung die Oberhand, und wahrlich, das Wiener Parterre gab diesen Abend einem Berliner wenig nach."

Der boshafte Saphir vernichtete das Stück in einer Kritik, die von hämischem Spotte triefte, und weder Grillparzer noch Zedlitz, die mit Liebe und Anerkennung für Fortunat in die Schranken traten, vermochten das Schicksal des Stückes zu wenden: es verschwand nach einer einmaligen Wiederholung vom Theater. Der verstimmte Dichter verweigerte den Druck und übergab das geliebte Schmerzenskind seiner Muse erst Anfang der siebziger Jahre im dritten Bande seiner Gesammelten Schriften der Oeffentlichkeit.

Erst nun wurde es möglich, den voreiligen Schiedsspruch des Theaterpublikums von 1835 nachzuprüfen, und das Resultat dieser Prüfung war eine glänzende Wiedereinsetzung des Werkes in seine literarische Ehre. Schon Wilhelm Scherer gab in einem Aufsatz, den er zum siebzigsten Geburtstag des Dichters (13. Januar 1872) veröffentlichte[4]), seinen Sympathien für die romantischen Stücke des Dichters, insbesondere für den „reizenden Burschen" Fortunat, der ihm vor allem ans Herz gewachsen war, beredten Ausdruck, indem er u. a. schrieb:

„Alle Wundergaben der Jugend sind ausgegossen über Bauernfelds Fortunat. Eine Reihe bunter, lockender Bilder entrollt er uns, „erfüllt uns mit Lebens- und mit Liebesglanz". Zu wonnigem Behagen ladet er uns ein und zum Genuß des jungen, reichen, freudeblühenden Lebens. — Bauernfeld selbst ist ein Fortunat. Auch ihm hat die gütige Göttin Fortuna einen Wunschsäckel erteilt, voll des gemünzten Goldes lauterer Poesie, voll Jugendfrische, Heiterkeit und unermüdlicher Schaffenslust."

In neuster Zeit haben sich besonders Karl Glossy und Emil Horner durch wiederholte und nachdrückliche Hinweise auf die dichterische Bedeutung des Werkes verdient gemacht[5]). Mit Recht wurde namentlich von Horner hervorgehoben, daß Bauernfeld keine Gestalt gezeichnet hat, die sich an gewinnender Liebenswürdigkeit mit der des Fortunat zu messen vermag. Der Dichter selbst und ein Stück des echtesten, unverfälschten Wienertums blickt aus den verträumten Augen des fröhlichen Wanderburschen, wie ihn Fortuna in dem Prologe den Zuschauern ankündigt:

Ein schöner Jüngling, lieblich, freundlich, lebensfroh,
Rasch, unbekümmert, kecken Handelns, herzenswarm,
Gebildet nicht, doch bildsam, drum den Frauen wert.
Wenn ihr in Eures eignen Herzens Tiefen forscht,
So habt ihr Wunderbares auch gleich ihm erlebt,
Denn ihr wart jung, und Jugend ist der Wunder Zeit.

Das Bühnenschicksal des Stückes legt den Vergleich nahe mit Grillparzers Weh' dem, der lügt, dem es auch erst in unsern Tagen beschieden war, seine verspätete, aber um so siegreichere Auferstehung auf dem Theater zu feiern. An ethischer Tiefe freilich und künstlerischer Harmonie vermag sich Fortunat mit Grillparzers klassischem Lustspiel nicht zu messen; er ist flüchtiger gearbeitet, und die Kunst der Komposition, die Führung der Handlung steht, wie bei den meisten Stücken Bauernfelds, hinter Charakteristik und Dialog zurück. Aber alle Mängel des Stücks, das mehr einer Reihe episch aneinander gefügter farbenprächtiger Bilder, als einem kunstvoll gegliederten Drama gleicht, werden durch den starken dichterischen Reiz in den Schatten gestellt, den die Gestalten des Werks, insbesondere die des Helden und das liebliche Frauenbild Rosamundens, ausstrahlen; alle Mängel verschwinden in dem sonnigen Märchenduft, der die ganze Dichtung umwebt.

Auf die vielfachen Berührungspunkte des Fortunat mit Grillparzers Traum ein Leben hat schon Karoline Pichler in ihren Denkwürdigkeiten hingewiesen[6]). In beiden Werken bildet den Ausgangspunkt der Handlung die Abenteuerlust des Helden;

in beiden siegt die weise Beschränkung, in der Kunst genügsamen Bescheidens wird das wahre Glück gefunden. Wie Mirzas flüchtige Erscheinung den träumenden Rustan an die Heimat und das verschmähte Glück des innern Friedens mahnt, so bildet Rosamunde, die dem geliebten Fortunat in Knabenkleidern unerkannt in die Ferne folgt, das Band, das jenen auch in der Fremde mit dem cyprischen Vaterlande verknüpft. Rosamunde selbst zeigt die unverkennbare Einwirkung von Shakespeares Viola, wie das Stück überhaupt für die damalige shakespearisierende Richtung in Bauernfelds Wirken sehr charakteristisch ist und äußerlich in dem Wechsel zwischen gebundener Sprache und Prosa, innerlich in der Charakteristik, vor allem in der humoristischen Gestalt des Söldnerführers Vasco, in der Diebsgesellschaft auf dem Markte zu Arles und in manchem andern die deutlichen Einflüsse des britischen Dichters verrät. Auch in der konzentrischen Anlage der die Vorgänge der mittleren Akte umspannenden Rahmenhandlung entsprechen sich Grillparzers und Bauernfelds Dichtung in auffälliger Weise. Ganz besonders wird in der wundervollen Wiedererkennungs- und Liebesscene zwischen Fortunat und Rosamunde (V, 7), deretwegen das Stück allein schon wert wäre, einer unverdienten Vergessenheit entrissen zu werden, die Erinnerung an Grillparzer wachgerufen.

Während sich aber Grillparzers Drama in der Traumhandlung zu der Größe wilder Tragik emporhebt und das unheimlich düstere Kolorit einer Böcklinschen Farbenschöpfung annimmt, verliert Bauernfelds liebliches Märchenbild auch da, wo ernste und elegische Töne anklingen, niemals gänzlich seine ebenmäßige, im Grundton heitere und hoffnungsfrohe Märchenstimmung — eine naiv empfundene, liebenswürdige, sonnige Romantik, in denselben Farben strahlend, in denen die Meisterhand seines geistesverwandten Freundes Schwind deutsches Wesen und deutsche Vergangenheit verewigt hat.

Als nachträgliche Erinnerungsfeier zum 100. Geburtstage Bauernfelds (13. Januar 1902) ist Fortunat am 26. Januar dieses Jahres am Hoftheater in Karlsruhe zum ersten-

mal in Scene gegangen. Dank der Darstellung der Titelrolle durch einen für die Verkörperung dieser Gestalt besonders geeigneten jugendlichen Darsteller und unterstützt durch eine neu zu dem Stücke komponierte, sich stimmungsvoll der Dichtung anschmiegende Musik, durfte der wiederbelebte Fortunat sich endlich des Erfolges erfreuen, der ihm zu Lebzeiten des Dichters versagt geblieben war [7]).

Der Text, der der Karlsruher Aufführung des Stückes zugrunde lag, unterschied sich nur durch einige wenige Kürzungen und einige unwesentliche Aenderungen von der Fassung des Originals. Der frische und lebensprühende erste Akt, mit dem prächtigen einleitenden Prologe Fortunas, der durch einleitende und überführende Musik mit der ersten Scene verbunden wurde, konnte völlig unverändert bleiben. Im zweiten Akt hatte die Regie ihr Augenmerk vor allem auf die große Scene auf auf dem Marktplatz in Arles zu richten. Sie gehört zu den Teilen des Stücks, die mehr epischen als dramatischen Charakter tragen, und übt deshalb keine sehr starke theatralische Wirkung aus. Umsomehr mußte die Inscenierung hier darauf bedacht sein, durch die Herstellung eines buntbewegten und farbenreichen mittelalterlichen Marktbildes im Stile von Moritz Schwind die Romantik der Vorgänge durch einen gewissen malerischen Stimmungsreiz des scenischen Bildes zu unterstützen. Dabei empfahl es sich, in der zweiten Hälfte der Scene Dämmerung und zuletzt nächtliche Dunkelheit eintreten zu lassen. Nur dadurch wurde es möglich, den Platz gegen den Schluß des Aktes von Menschen zu entleeren und Fortunats letzten Monolog sowie Rosamundens Schlußworte, die mit der Anwesenheit anderer Personen auf dem Platze schwer zu vereinen sind, bei leerer Bühne spielen zu lassen.

Im dritten Akte konnte durch Zusammenlegung des siebenten und achten Auftritts mit den folgenden Auftritten auf einen Schauplatz, einen Vorraum, der durch einen Vorhang von dem dahinter liegenden Festsaale getrennt ist, eine leicht zu entbehrende Verwandlung erspart werden; als erster Schauplatz dieses Aktes wurde statt des von Bauernfeld vorgeschriebenen Lagers

das Innere des herzoglichen Zeltes gewählt, das den betreffenden Scenen einen natürlicheren und intimeren Hintergrund gibt. In den lyrisch gehaltenen Teilen des vierten Aktes mit seinen weichen und elegischen Tönen hatte die Musik unterstützend und hebend einzugreifen. Im fünften Akte mußte der Schluß der Agrippinascene eine energische Kürzung erfahren, indem der abermalige Auftritt Vascos mit dem Herzog beseitigt wurde. Diese Scene (im Original V, 3) hält die dem Ende zustürmende Handlung in unnötiger Weise auf. Das Interesse an Agrippinas Geschick ist mit ihrem entsagungsvollen Abschied von Fortunat und ihrem Entschluß, an Stelle der Fischerhütte ein Kloster zu bauen, erschöpft.

Der Wirkung des Stücks, die sich schon mit dem Schluß des gut gebauten und theatralisch sehr effektvoll zugespitzten dritten Akts zu beträchtlicher Höhe hob, blieb auch dem vierten Akte treu und steigerte sich sehr bedeutend nach der stimmungsvoll ausklingenden Schlußscene der anmutigen Dichtung. —

Was Bauernfeld auf dem Gebiete des Lustspiels und des Wiener Gesellschaftsstückes geschaffen hat, wird für alle Zeiten eine wertvolle kulturhistorische Fundgrube bleiben für die Kenntnis der bürgerlichen Gesellschaft des vormärzlichen Wien. Das vermag indessen die Tatsache nicht aus der Welt zu räumen, daß der rein ästhetische Reiz von Bauernfelds satirischen Lustspielen und bürgerlichen Schauspielen für die moderne Generation in bedenklicher Abnahme begriffen ist, daß ihnen heutzutage schon sehr viel Veraltetes anhaftet, daß selbst d i e unter ihnen, die einst zu den gefeiertsten Lieblingen des Publikums gehörten, heute stark verblaßt erscheinen und die Wirkung, die ihnen ehemals beschieden war, auf der Bühne nicht mehr erreichen. Außerhalb Oesterreichs sind Bauernfelds Lustspiele nur höchst seltene Gäste auf der heutigen Bühne und selbst an der Wiener Hofburg, dem eigentlichen Heimatboden des Dichters, ist die Zahl der ihm gewidmeten Abende verschwindend klein geworden. Wo man heutzutage auf ein Lustspiel des Wiener Dichters zurückgreift — und es gibt deren immerhin genug, die bei dem Mangel guter deutscher Lustspiele eine solche Be-

rücksichtigung von Zeit zu Zeit verdienten — da sollte man dem kulturhistorischen Interesse, das diesen Stücken für die heutige Generation eigen ist, äußerlich auch dadurch Rechnung tragen, daß man sie nach dem glücklichen Vorbild, das hierin schon für Freytags Journalisten und einzelne Stücke von Benedix gegeben wurde, im Kostüm und in der scenischen Ausstattung ihrer Entstehungszeit zur Aufführung bringt.

Sicher aber ist das Eine: daß Bauernfeld auf dem Gebiete seines literarischen Schaffens, wo er weit weniger bekannt geworden ist als auf dem des Lustspiels: in seinen Versuchen auf dem Gebiete der romantischen Dichtung, dem heutigen Publikum wesentlich näher steht und ungleich frischer anmutet, als in seinen einstens viel gefeierten Wiener Gesellschaftsstücken. Während auf diesen zum großen Teil Staub und Moderduft lagert, ist Bauernfelds romantische Dichtung überraschend jung und lebensfähig geblieben. Selbst die beiden romantischen Erstlinge des Dichters, die Geschwister von Nürnberg und der Musikus von Augsburg, blicken mit frischen und fröhlichen Kinderaugen in die heutige Welt und haben von ihrem dichterischen Reize nicht viel eingebüßt. Vor allem aber verkünden Fortunat und der köstliche Landfrieden auch heute noch den in hellem Glanze strahlenden Ruhm ihres Meisters[8]).

Durch häufigere Versuche, diese romantischen Stücke Bauernfelds auf dem heutigen Theater zu beleben, würde diesem die schönste Gelegenheit werden, den Namen des Alt-Wiener Poeten, der gewiß nicht zu den großen und bahnbrechenden Geistern, wohl aber zu den liebenswürdigsten und anziehendsten Talenten der deutsch-österreichischen Dichtung zählt, seinem Volk auch von der Bühne herab lebendig zu erhalten.

Grabbes Don Juan und Faust auf der Bühne.

Es ist eine bemerkenswerte Erscheinung in der deutschen Theatergeschichte, daß die Versuche, die groteske Welt der Grabbeschen Dichtung für die Bühne zu erobern, ausschließlich mit den Namen mittlerer oder kleiner Theater verknüpft sind. Die tonangebenden Hoftheater unsrer Großstädte haben es bis dahin vorgezogen, in scheuer Zurückhaltung vor den Manen des kraftgenialischen Dichters zu verharren. Eine Statistik über die Aufführungen der Grabbeschen Dramen zeigt die beschämende Tatsache, daß die Hoftheater zu Berlin, Wien, München und Dresden in der Liste der Bühnen, die sich an Grabbe wagten, überhaupt nicht vertreten sind [1]). Wo die Namen von Berlin und Wien vereinzelt auftauchen, da sind es Privatbühnen, denen der Ruhm der Initiative gebührt; in Berlin das Friedrich-Wilhelmstädtische und das Bellealliancetheater mit Barbarossa (1896) und Napoleon (1898); in Wien das deutsche Volkstheater und das Theater an der Wieden mit dem Herzog von Gothland (1892) und Napoleon (1900). Und doch wäre es vor allem für die gut dotierten Hofbühnen eine unabweisbare Ehrenpflicht, in vorderster Linie zu stehn bei den rühmlichen Versuchen, einem Dichter wie Grabbe, der trotz Gervinus und Scherer einer der originellsten und interessantesten Charakterköpfe der deutschen Literaturgeschichte ist, zu seinem Recht auf der lebendigen Bühne zu verhelfen.

Unter den Stücken, denen sich das Interesse der Bühnen zuwandte, steht obenan die Tragödie Don Juan und Faust. Während sich an den Herzog von Gothland bis jetzt nur eine Bühne gewagt zu haben scheint, während die beiden Hohenstaufen-Dramen je an drei Theatern, Barbarossa in Schwerin,

Stuttgart und Berlin, Heinrich VI. in Schwerin, Mannheim und Leipzig, zur Aufführung kamen, während Napoleon im ganzen an fünf Theatern gegeben wurde, steigt die Zahl der Städte, die Don Juan und Faust auf der Bühne sahen, auf die verhältnismäßig bedeutende Höhe von zwölf.

Das numerische Uebergewicht dieser Dichtung erklärt sich aus dem Charakter des Stücks, das der realen Bühne und seinen Forderungen unter Grabbes sämtlichen Dramen am nächsten steht und durch die Einheitlichkeit des dichterischen Gusses die erste Stelle unter ihnen einnimmt. Das Stück ist in der Hauptsache bühnengerecht und frei von den zahlreichen, vielfach die Grenze der Lächerlichkeit streifenden Unmöglichkeiten, die in allen übrigen Dramen durch unaufhörlichen Scenenwechsel, durch die übergroße Zahl der Personen, durch unausführbare Bühnenanweisungen und anderes vom Dichter verlangt werden.

Und doch ist das Stück in jeder Hinsicht eine echt Grabbesche Schöpfung, mit allen charakteristischen Merkmalen, mit allen Bizarrerien und Seltsamkeiten, mit allen wunderbaren Schönheiten und leuchtenden Genieblitzen, die den Werken des Dichters eigen sind. Eine echt Grabbesche Eingebung ist schon der paradoxe Vorwurf, der Don Juan und Faust, die Typen des sinnlichen und übersinnlichen Uebermenschen, zu einer Dichtung zusammenschmiedet. Auch hier zeigt sich als mitbestimmender Faktor bei der Wahl des Vorwurfs der krankhafte Ehrgeiz des Dichters, große Schöpfungen andrer Dichter übertrumpfen zu wollen. Eine der Selbstrezensionen Grabbes, wie er sie durch seinen Verleger Kettembeil zu veröffentlichen liebte [2]), enthielt die charakteristischen Worte:

„Mozarts Don Juan und Goethes Faust — welche Kunstwerke! Und wie kühn, nach diesen Meistern in beiden Stoffen wieder aufzutreten!“ Und in derselben Selbstrezension, die eine seltsame Mischung von blinder Selbstüberschätzung und klarer Einsicht in die Mängel des Stückes zeigt, wird die Verschmelzung beider Sagen als „höchst genial“ bezeichnet und

über die Schlußscene des Stückes geschrieben: „Scenen wie diese sind Recensenten nirgends vorgekommen; Lebenslust, Mut und Grausen, Humor, Spaß und Ernst sind so künstlerisch vereint, daß selbst das Finale des zweiten Akts im Mozartschen Don Juan zurücksteht.“ Den Don Juan selbst nennt Grabbe einen Charakter, wie er „vielleicht seit Shakespeare und Cervantes nicht geschrieben worden“ sei.

So seltsam die krankhaft überreizte Selbstüberschätzung des Dichters berühren mag, so merkwürdig bleibt es doch, mit welcher instinktiven Sicherheit er in solchen Aeußerungen auf Schönheiten und Vorzüge der Dichtung hinweist, die in der Tat in ihrer Art hervorragend sind und deren hoher Schätzung durch den Autor man in der Hauptsache beistimmen muß. Die Charakterzeichnung Don Juans ist eine Schöpfung ersten Rangs; die Gestalt athmet warmes sinnliches Leben und ist in großen, sichern Zügen, in genialem Realismus von dem Dichter hingeworfen. Die reiche Don Juan-Literatur hat wenige Gestalten geschaffen, die sich der Schöpfung Grabbes an Liebenswürdigkeit und zugleich an dämonischer Größe zu vergleichen vermöchten. Und auch in der Schätzung, die er der Schlußscene seines Stückes beimißt, ist der Dichter nicht fehlgegangen. Diese Scene, wo der Satan, in die „Farben seiner Elemente“ gekleidet, in Don Juans Prachtsaal den „Sitz der Hölle“ aufschlägt und als unsichtbarer Gast im Hintergrund mit der Ruhe und Siegesgewißheit des Ueberwinders dem Augenblick entgegenlauert, wo er das Opfer in seine Krallen zieht, diese Scene mit ihrer grotesken Mischung tragischer und humoristischer Elemente, mit der köstlichen komischen Episode des Polizeidirektors, mit der bacchanalischen Sektstimmung und dem unheimlichen Grollen des heraufziehenden Gewitters, das den Auftritt des steinernen Gastes begleitet: diese Scene ist von einer Größe und Kühnheit des Entwurfs, von einer Pracht der Farbengebung, von einer Sicherheit in der harmonischen Mischung heterogener Elemente, die von der Genialität ihres Dichters mit Flammenworten Zeugnis gibt. Bei einer Inscenierung und Darstellung, die auf der Höhe ihrer Aufgabe steht, ist diese Schlußscene des

Stücks einer Wirkung fähig, die trotz Mozarts Wundertönen hinter dem zweiten Finale des klassischen Opernwerks in keiner Weise zurücksteht. Dasselbe gilt von der meisterhaften Scene vor dem Grabmal des Gouverneurs, wo Humor und Geistergrausen ineinander spielen und sich zu einer Stimmung zusammenweben, deren intensive Kraft selbst Mozart trotz der beredten Sprache seiner musikalischen Eingebungen kaum erreicht hat.

Freilich stehn lange nicht alle Teile des Grabbeschen Werks auf der gleichen künstlerischen Höhe. Wie in allen Produkten des Dichters zeigt sich auch hier eine störende Ungleichheit und der Mangel künstlerischen Ebenmaßes und harmonischer Reife im Ganzen. Hinter der Prachtgestalt Don Juans und der ihm angehörigen Personen- und Scenengruppe steht sein Gegenspieler, der deutsche Faust, in jeder Hinsicht bedeutend zurück. Allzu sehr aus der abstrakten Theorie geschaffen, ist diese Gestalt nicht wirklich zu Fleisch und Blut geworden. Faust büßt seine geistige Physiognomie im Lauf des Stückes beinahe völlig ein und wird durch seine Leidenschaft zu Donna Anna seinem Nebenbuhler Don Juan stellenweise zum Verwechseln ähnlich. Auch Donna Anna ist wie die meisten Frauengestalten des Dichters matt und farblos geblieben.

Zahlreich sind die Einwände, die sich gegen die barocke Komposition, gegen die abenteuerlich erfundene Handlung, deren Fäden nur künstlich zu einem organischen Ganzen verbunden sind, erheben lassen. Die Mängel und Schwächen, die der Dichtung vom Standpunkt einer doktrinären Dramaturgie zum Vorwurf gemacht werden können, liegen so klar auf der Hand, daß ein Blinder sie zu erkennen vermag.

Aber alle Schwächen und Unvollkommenheiten des Stücks, alle seine Schrullen und Bizarrerien, alle seine Verzerrungen und fratzenhaften Uebertreibungen werden überstrahlt durch den Goldglanz einer echten Dichtung, die in ihrer glühenden Farbenpracht, in dem blendenden Gedankenreichtum ihrer Sprache, in ihren kühnen Sprüngen von erhabener Phantastik zu groteskem Humor einen bestrickenden und beinahe dämonischen Zauber

ausströmt. Das Werk ist, wie Gottschall mit Recht hervorhebt, von einem dichterischen Schwung, von einer poetischen Magie beseelt, wie sie in einem Drama des mit Grabbe sich so vielfach berührenden Hebbel, trotz dessen unendlich überlegenem Kunstverstande und unvergleichlich reiferer Künstlerschaft, undenkbar wäre.

Don Juan und Faust ist das einzige Werk, das zu Lebzeiten des Dichters auf die Bühne kam. In seiner Vaterstadt Detmold wurde es durch die Theatergesellschaft von August Pichler am 29. März 1829 zum erstenmal aufgeführt; zum ersten und zum einzigen mal; eine zweite Vorstellung wurde durch die Polizei untersagt. Albert Lortzing, der damals als Schauspieler der Gesellschaft Pichlers angehörte, spielte die Rolle des Don Juan, seine Frau die der Donna Anna, Pichlers Sohn den Leporello. Lortzing hatte außerdem — ein seltsames Zusammenwirken zwei so grundverschiedener und heterogen veranlagter Künstlernaturen! — eine Musik zu dem Werke des mit ihm befreundeten Dichters geschrieben; sie bestand aus der Ouvertüre, die sich mosaikartig aus verschiedenen Motiven von Spohrs Faust und Mozarts Don Juan zusammensetzte, einigen Zwischenakten und einer musikalischen Bearbeitung der Gnomenscene. Diese Kompositionen des Meisters der deutschen Spieloper zu Grabbes kraftgenialischem Drama können heute freilich nur den Reiz einer historischen Merkwürdigkeit beanspruchen [3]). Grabbe selbst schrieb eine in der Frankfurter Iris abgedruckte anonyme Besprechung der Aufführung, worin er die Wirkung des „wunderbaren“ Stückes „dieses genialen Dichters“ hervorhob und unter anderm versicherte, „daß nicht allein der Effekt auf das gesamte Publikum überraschend groß war, sondern auch, wie es hieß, der sonst sehr schwer zu befriedigende Dichter selbst (wir kennen ihn aus seiner Shakespearo-Manie) die Vorstellung für gelungen erklärt haben soll“ [4]).

Das Stück wurde kurz darauf in Lüneburg noch einmal aufgeführt und am 25. Mai 1832 in Augsburg. Nach dem Tode des Dichters (1836) folgten Aufführungen der Tragödie in Wien 1838 (Theater an der Wieden) und in Graz

1841. Dann ruhte das Werk viele Jahrzehnte im Staub der Archive und fiel gleich den übrigen Schöpfungen des Dichters einer völligen Vergessenheit anheim.

Erst der neusten Zeit blieb es vorbehalten, mit dem wachsenden Interesse, das sich den großen Charakteristikern der nachklassischen Periode zuwandte, die Aufmerksamkeit der literarischen Kreise auch den verschollenen Werken des Detmolder Dichters wieder mehr und mehr zuzulenken. Auf dem Gebiete des Theaters gebührt insbesondere dem einstmaligen Leiter des Schweriner Hoftheaters, Alfred von Wolzogen, das Verdienst einer rühmlichen Initiative. Er steht an der Spitze der neueren Versuche, Grabbes Dramen für das Theater zu gewinnen, und hat sich dadurch einen dauernden Ehrenplatz in der Bühnengeschichte der Grabbeschen Dichtungen gesichert. Nachdem er am 8. und 10. Dezember 1875 bereits die beiden Hohenstaufen-Dramen im Zusammenhang und in einheitlicher Bearbeitung auf die Schweriner Bühne gebracht hatte, unternahm er hier am 30. Oktober 1877 auch eine Aufführung von Don Juan und Faust. In Wolzogens Einrichtung wurde das Stück zwei Jahre darauf auch am Stadttheater in Riga gespielt.

Wolzogens Verdienst wird durch Eines allerdings geschmälert: die freie und willkürliche Umarbeitung, der er das Stück glaubte unterziehen zu müssen [5]). Von dem Bestreben geleitet, die Gestalt der Donna Anna, als Vertreterin der Tugend gegenüber den beiden sie bestürmenden bösen Gewalten, in den Vordergrund des Interesses zu rücken und sie durch die Beharrlichkeit ihrer Liebe zu Octavio, womit sie alle an sie herantretenden Versuchungen zurückweist, zum „ethischen Mittelpunkt" der Handlung zu machen, erweiterte er das Stück durch zahlreiche eigne dichterische Zutaten und einige neu erfundene Scenen von höchst zweifelhaftem Wert. Auch durch sein Bestreben, die Gestalt des Don Octavio „aus der Jämmerlichkeit herauszureißen, zu der Grabbe ihn schonungslos verurteilte", setzte sich der Bearbeiter mit den Intentionen der Dichtung in Widerspruch. Weit bedenklicher noch als diese Zutaten, die

auch in ihrer dichterischen Ausführung aus dem eigentümlichen Stile des Grabbeschen Werkes völlig herausfielen, war die redaktionelle Ueberarbeitung, die Wolzogen dem Texte selbst auf Schritt und Tritt zuteil werden ließ. Von der Ansicht ausgehend, daß „Grabbes Nachlässigkeit“ im Versbau der Verbesserung bedürfe, nahm er an dem Texte fortwährend Veränderungen vor, die äußerlich die Verse glätteten, die dichterische Eigenart aber und die kraftvolle Schönheit der Grabbeschen Sprache fast durchweg geradezu in unglaublicher Weise trivialisierte und verflachte [6]). In einzelnen Teilen des Gedichtes blieb kaum ein Vers des Originals vor den angeblichen Verbesserungen des Bearbeiters verschont.

Gegenüber der Willkür Wolzogens war es als ein großer Fortschritt zu begrüßen, daß in den Einrichtungen von Victor Léon und Paul Lindau 1896 das Original zum erstenmal wieder in seine Rechte trat. Wiederum waren es zwei mittlere Bühnen, die unabhängig voneinander und ungefähr zu der gleichen Zeit auf diesem Wege vorangingen. In der Fassung Léons kam das Stück am 20. Januar 1896 zu Nürnberg und kurz darauf zu Bamberg, in der Einrichtung Lindaus am 8. März desselben Jahrs am Hoftheater in Meiningen zum erstenmal zur Aufführung [7]).

An beiden Einrichtungen ist im Gegensatz zu Wolzogens freier Umarbeitung die Pietät gegenüber dem Originale zu rühmen. Beide Arbeiten vermeiden jeden Eingriff in das Gebiet des Dichters; sie halten mit ganz vereinzelten Ausnahmen streng am Grabbeschen Texte fest und beschränken sich in der Hauptsache auf zweckentsprechende Kürzungen und einige scenische Zusammenziehungen.

In der Akteinteilung nehmen beide Bearbeiter an einer Stelle eine naheliegende Aenderung vor, indem sie die Duellscene mit dem nachfolgenden Tode des Gouverneurs aus dem Anfang des dritten an den Schluß des zweiten Aktes herübernehmen. Sie reiht sich unmittelbar den Ereignissen des zweiten Aktes an und kann mit diesem, den sie sehr wirksam abschließt, ohne jede Gewaltsamkeit und ohne Verwandlung verbunden

werden. Zur Vermittlung bedarf Lindau nur zwei diskret eingefügter Zeilen; und auch diese können, wie Léons Anordnung zeigt, entbehrt werden.

Lindau geht noch einen Schritt weiter, indem er die Verwandlung im zweiten Akte beseitigt und dessen sämtliche Scenen auf einen Schauplatz zusammenlegt: den Garten des Gouverneurs, aus dem man im Hintergrund zu den erleuchteten Festsälen des Palastes emporsteigt. Auch diese scenische Aenderung ist zu billigen, um so mehr, als die den Akt schließende Duellscene sich natürlicher und stimmungsvoller im Garten abspielt, als in dem Festsaal.

Im übrigen entspricht Akteinteilung und Scenenfolge in beiden Einrichtungen genau der Anordnung des Originals. Von größern Scenen sind bei beiden gefallen: die völlig entbehrliche Gnomenscene (IV, 2) und der Auftritt zwischen Faust und dem Ritter, der Fausts Gespräch mit Donna Anna (III, 2) an ungeeigneter Stelle unterbricht und den Zusammenhang störend zerreißt, ohne selbst von Bedeutung zu sein.

Bei den Kürzungen im einzelnen ist natürlich dem subjektiven Empfinden des Bearbeiters ein breiter Spielraum gelassen. Es ist selbstverständlich, daß die textliche Einrichtung eines solchen Werkes nicht ohne manche schmerzliche Opfer zustande kommt. Man vermißt da diese, dort jene dichterisch reizvolle Stelle, die man auch für die Aufführung gerettet sehen möchte. Im allgemeinen ist der Anordnung des Textes bei Lindau entschieden der Vorzug zu geben vor der des andern Bearbeiters. Sie verfährt radikaler und trägt durch energische, meist sehr glückliche Striche den unabweisbaren Forderungen der realen Bühne, insbesondere auch denen der theatralischen Wirkung, mehr Rücksicht als die Einrichtung Léons, die den Text häufig in allzu breitem dichterischem Strome dahingleiten läßt, anstatt die für die Bühne erforderliche Knappheit und Beschränkung zu erstreben.

Die Bühnenwirkung der Grabbeschen Tragödie wird sehr gehoben, wenn ihr eine dem phantastischen Charakter entsprechende und bis zu einem gewissen Grade reiche scenische

Ausstattung zuteil wird. Diese Bedingung war bei der Aufführung des Stücks auf der Meininger Hofbühne, getreu den Traditionen dieses Kunstinstituts, in glänzender Weise erfüllt. Der Malersaal von Brückner in Koburg hatte eine Reihe neuer Dekorationen geliefert, unter denen vor allem Fausts Zauberschloß auf dem Montblanc mit dem Ausblick auf die eisbedeckte Gletscherwelt, der Kreuzgang in Rom mit dem Grabdenkmal des Gouverneurs, endlich Don Juans Prunk- und Speisesaal als vorzüglich gelungene Stücke wirkten. Das Problem, die landschaftlichen Zauberbilder, die Faust vor Donna Annas Blick erstehen läßt, in der Form von Wandeldekorationen an den Augen des Zuschauers vorüberzuführen, war bei der außerordentlichen Schwierigkeit dieser Aufgabe mit bewundernswertem Geschick von dem Maler gelöst. Die Uebergänge von einer Landschaft in die andre waren mit Rücksicht auf den kurzen Zeitraum, der durch die Textworte hierfür zur Verfügung steht, so schonend als möglich vermittelt, das Tal des Rhône und die grünen Auen der Provence, das cypressenumgrenzte Sevilla boten fein abgetönte und stimmungsvolle scenische Bilder. Ueber die Frage allerdings, ob es das Richtige ist, die Zauberbilder, wie es in Meiningen und auch in Nürnberg geschah, dem Auge des Zuschauers wirklich vorzuführen, läßt sich streiten. Die künstlerische Wirkung ist reiner, wenn die Landschaftsbilder nur an der Phantasie des Hörers vorüberziehen. Das Fenster, zu dem Faust und Donna Anna treten, liegt zur Seite, eine zauberhafte Musik begleitet seine Worte, in Donna Annas Antlitz spiegelt sich der Eindruck dessen, was Fausts Zauberkunst ihr vor Augen führt. Die vollkommenste Dekorationsmalerei ist nicht imstande, die Bilder, die Fausts herrliche Worte in der Phantasie des Hörers wachrufen, in der Realität einer von rechts nach links sich bewegenden Theaterleinwand wiederzugeben.

Ein prächtiges Stimmungsbild bot der Kirchhof-Kreuzgang mit dem Ausblick auf die ferne Kuppel der Peterskirche; in der überaus glücklichen Anordnung des Grabdenkmals war sehr zum Vorteil jede Reminiscenz an den aus der Oper wohl-

bekannten „Herrn Gouverneur zu Pferde“ vermieden. Den Höhepunkt der dekorativen Ausstattung bildete die Schlußscene des Stücks in Don Juans Prachtsaal, der in Erfindung und Ausführung vollendete Künstlerschaft zeigte. Es war ein glücklicher Gedanke der Lindauschen Inscenierung, in der einen Wand des rechtwinklig gebrochenen Hintergrunds einen vollkommen mit intensivem Rot durchschlagenen und durch eine rote Ampel erleuchteten Erker anzubringen: indem sich der Ritter, der hier auf einem niedrigen Sitze kauert, durch seine rote Teufelstracht vom Hintergrunde kaum noch abhebt, wird seine Unsichtbarkeit für Don Juan und Leporello dem Publikum in natürlicher und wirkungsvoller Weise glaubhaft gemacht.

Der mutige Vorgang der beiden fränkischen und der kleinen thüringischen Bühne blieb abgesehen von einem rasch wieder in Vergessenheit geratenen Versuche des Berliner Schiller-Theaters, Don Juan und Faust im März 1899 seinem Spielplan einzuverleiben, leider ohne jede Nachfolge bei den deutschen Theatern.

Erst der hundertste Geburtstag Grabbes am 11. Dezember 1901 lenkte die Blicke weiterer Kreise wieder auf den grotesken Charakterkopf des Detmolder Dichters. Aber während zahlreiche Aufsätze und Zeitungsartikel die Erinnerung an Grabbes dichterisches Schaffen zu wecken suchten, verharrten die deutschen Bühnen, denen in erster Linie die Ehrenpflicht oblag, an diesem Tage des ungebührlich vernachlässigten Toten zu gedenken, in stummem Schweigen.

Es war bezeichnend, daß sich in einer Zeit, die den seltsamsten und gewagtesten literarischen Experimenten sonst so geneigt ist wie die heutige, unter sämtlichen deutschen Bühnen im ganzen nur zwei dazu aufrafften, Grabbes hundertsten Geburtstag durch die Aufführung eines seiner Werke zu feiern: am Stadttheater zu Essen ging Napoleon in einer neuen Bearbeitung von Karl Hagemann, am Hoftheater zu Karlsruhe Don Juan und Faust in neuer Einrichtung zum erstenmal in Scene. Die tonangebenden Theater der Großstädte

schwiegen; eine Aufführung von Kaiser Heinrich VI., die von der Hofbühne in der Zentrale unsres Theaterlebens versprochen worden war, wurde verschoben, damit die kassenfüllende Kraft der Zugstücke von Felix Philippi und Otto Ernst nicht geschädigt werde, und die Erfüllung jenes Versprechens ließ bis heute auf sich warten.

Die Karlsruher Aufführung von Don Juan und Faust folgte in der Hauptsache denselben Prinzipien, die der Meininger Inscenierung des Stückes unter Lindau zugrunde gelegen hatten. Das Drama wurde nach der unveränderten Fassung des Originales gespielt, von größern Scenen nur die Gnomenscene des vierten Aktes getilgt; die beiden großen Scenen des zweiten Akts und die erste Scene des dritten, mit dem Zweikampf und dem Tod des Gouverneurs, wurden auf einen Schauplatz, den Garten vor dem Palaste, zusammengelegt; der vierte Akt wurde in deren zwei zerlegt, sodaß die Schlußscene in Don Juans Prachtsaal, der aus scenischen Rücksichten längerer Vorbereitung bedarf, einen Akt für sich, den fünften der Tragödie, bildete.

Energischer Kürzung bedarf natürlicherweise Fausts Monolog auf dem Aventin, wenngleich dadurch manche dichterische Perle verloren geht. Diese Kürzung sollte indessen nicht da einsetzen, wo einer der erfreulichsten Züge des Dichters, sein warmes nationales Empfinden, seine glühende Liebe zu seinem deutschen Vaterlande, zum Ausdruck kommt. In allen bisherigen Aufführungen des Stücks ist diese Seite der Grabbeschen Dichtung infolge grausamer Striche zu kurz gekommen. Trotz ihres durchaus lyrischen Charakters dürfte Fausts wundervolle Apostrophe an Deutschland und an Rom, die gleichzeitig eine große historische Perspektive erschließt, auf der deutschen Bühne nicht geopfert werden:

O Deutschland! Vaterland! die Thräne hängt
Mir an der Wimper, wenn ich dein gedenke!
Kein Land, das herrlicher als du, kein Volk,
Das mächt'ger, edler als wie deines! Stolz
Und stark, umkränzt von grünen Reben, tritt

Der Rhein dem unverdienten Untergang
In Niederlandens Sand entgegen, — kühn
Und jauchzend, stürzt die Donau zu dem Aufgang —
Unzähl'ge deutsche Adern rollen grad'
So stolz und kühn als Deutschlands Ströme! — Schau
Hoch über dem eiszackigen Gebirg
Tirols erhebt der Adler sich zur Sonne,
Als wäre da sein heimatlicher Horst, —
Die Berge schrumpfen unter seinem Blick
Zu Stäubchen ein, — tief unten aber in
Tirols beengten Tälern schlägt für Kaiser
Und für Ehre manches Herz weit höher als
Der Adler wagt zu steigen.
Selbst dies Rom,
Wer war's, der diesen Käfig brach, in dem
Die Nationen römisch erst und dann
Papistisch siegen lernten! Ha, hier war es,
Wo Alarichs, des gothischen, wo Karls,
Des fränk'schen Landsmanns, wo der Hohenstaufen
Siegsrauschende Paniere flatterten,
Geliebkost von der heißen Luft, die einst
Die Kön'ge tötete!

Auch eine Stelle wie die folgende, die man bei Wolzogen und Lindau schmerzlich vermißt:

Du bist die Stadt, wo sich
Im Augenblick Jahrtausende verschmelzen:
Papst auf dem Kapitol, und auf dem Pantheon
Epheu von gestern!

ferner alle jene Stellen, die auf Wittenberg und Luther Bezug nehmen und deshalb für das Zeitkolorit von besondrer Bedeutung sind, dürfen auf der Bühne nicht verloren gehn. Ist hier und bei ähnlichen Stellen eine äußerst sparsame Handhabung des Rotstifts wünschenswert, so kann dieser dagegen um so energischer seines Amtes walten bei der breitspurigen und schon wegen des naheliegenden Vergleichs mit Goethe äußerst heikeln und ermüdenden Teufelsbeschwörung, für die eine starke Zusammenziehung von größtem Vorteil ist.

Für die Aufführung der Tragödie in Meiningen hatte Moritz Moszkowski eine neue Musik komponiert, die die Handlung des Stücks mit Ouvertüre, Zwischenakten, Melodramen ꝛc. umrahmte und begleitete, ohne freilich der schweren Aufgabe zu genügen, sich mit dem bizarr-phantastischen Charakter des Werks in kongenialer Weise zu decken. Die Beibehaltung einzelner Teile dieser Komposition, so vor allem der Bühnenmusik, der Tänze bei der Hochzeit Donna Annas im zweiten Akt und der Tafelmusik Don Juans in der Schlußscene ist für die Aufführung des Stückes unbedingt zu empfehlen. Dagegen wäre es ratsam, alle übrige Musik soviel als möglich zu beschränken und die vortrefflichen Grundsätze, die Hermann von der Pfordten für die musikalische Behandlung des Goetheschen Faust aufgestellt hat [8]), auch auf die Aufführung der Grabbeschen Tragödie zu übertragen. Ouvertüre und Zwischenakte wären preiszugeben, die zur Handlung notwendige Musik unter vollständiger Beseitigung des Orchesters hinter die Bühne zu legen. Notwendig ist für Don Juan und Faust, außer den an sich schon als Bühnenmusik gedachten Tänzen im zweiten und der Tafelmusik im letzten Akt, nur die Sphärenmusik, womit Faust die Geliebte in seinem Prunkpalast auf dem Mont Blanc willkommen heißt (III, 2, „Musik und sonniger Glanz“); außerdem einige zauberhafte Klänge als Begleitung zu den landschaftlichen Zauberbildern, die Faust vor den Augen Donna Annas vorüberführt. Daß der Eindruck des Ueberirdischen, der hier erzielt werden muß, durch eine aus der unsichtbaren Ferne erklingende Bühnenmusik in weit stärkerem Maße erreicht wird, als durch das unvermittelte Einsetzen eines geigenden und pustenden Orchesters, liegt auf der Hand.

Den Ausführungen Pfordtens, der gegen die Zwitterschöpfung des Schauspiels mit Musik, gegen die Verwendung des Orchesters im rezitierenden Schauspiel und die darin liegende Stilmischung mit aller Energie ankämpft und für die heutige Kunst unbedingte Trennung des Wort- und des Tondramas verlangt, muß man im allgemeinen durchaus beipflichten. Vollständige Beseitigung des Orchesters aus dem rezitierenden Schauspiel,

realistische im Rahmen des Schauspiels bleibende Behandlung der Lieder und Gesänge, Verlegung der zur Handlung oder für die Stimmung notwendigen Musik auf die Bühne: das sind Forderungen, deren Verwirklichung auf dem Theater im Interesse einer stileinheitlichen Kunstübung auf das dringendste zu wünschen ist.

Klingemanns Braunschweiger Theaterleitung.

Der Dichter August Klingemann ist heute eine vergessene Größe. Die zahlreichen langweiligen, aller Originalität entbehrenden, sich in den äußern Formen Schillers, Werners und Müllners bewegenden Theaterstücke Klingemanns sind nur noch dem Forscher und auch diesem meist nur dem Namen nach bekannt. Noch heute aber interessant und nicht ohne eine gewisse Bedeutung für die heutige dramatische Kunst ist das, was Klingemann theoretisch in seinen dramaturgischen Schriften und praktisch als Leiter des Braunschweiger Theaters geleistet hat. In der nicht eben sonderlich erbaulichen Geschichte der deutschen Hoftheater und ihrer Leitungen gebührt der Direktionsführung Klingemanns an dem Nationaltheater und nachmaligen Hoftheater zu Braunschweig eine rühmliche Auszeichnung. Strenge künstlerische Ordnung und Zucht, klare und zielbewußte dramaturgische Führung, selbständige, nicht an der hergebrachten Schablone haftende, sondern nach neuen Zielen strebende Tendenzen verhalfen der Braunschweiger Bühne in den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu einem angesehenen Namen in der Theaterwelt und erinnerten, wenngleich in wesentlich verkleinertem Maßstab, an die Arbeit, die ungefähr in der gleichen Zeit von Schreyvogel an der Wiener Hofburg geleistet wurde. Und wäre es nur das Eine: daß der erste Teil von Goethes Faust unter Klingemann 1829 zum erstenmal zur vollständigen Aufführung kam, so müßte das genügen, dieser Epoche in der Geschichte der Braunschweiger Bühne ein ehrendes Gedächtnis in der Theatergeschichte zu sichern [1]).

Durch sein dichterisches und literarisch-dramaturgisches Schaffen war der ehemalige Jurist und Registrator am west-

17*

fälischen Ober-Sanitätskollegium August Klingemann der praktischen Wirksamkeit am Theater zugeführt worden. Seine Verheiratung mit der der Waltherschen Gesellschaft angehörigen Schauspielerin Elise Anschütz verstärkte die Bande, die ihn mit dem Theater verknüpften. Der Tod des Prinzipals Walther veranlaßte, daß Klingemann zur Unterstützung von dessen Witwe Sofie Walther 1813 als Teilnehmer in die Direktion der Gesellschaft eintrat; indem diese Truppe mit dem folgenden Jahr ihren dauernden Sitz in Braunschweig nahm, wurde der Welfenstadt eine stabile Bühne geschenkt, der neuen Direktion aber die Möglichkeit eines erfolgreichen künstlerischen Wirkens gegeben. Mittels eines 1817 gegründeten Theater-Aktien-Vereins gelang es Klingemann, die Braunschweiger Bühne vom Jahr 1818 ab in ein Nationaltheater umzuwandeln. Durch den „Diamantenherzog" Karl I. wurde das dem finanziellen Untergange nahe Institut 1827 zum Hoftheater erhoben, Klingemann zum Generaldirektor der herzoglichen Bühne ernannt. Er begleitete diese Stelle bis zu seinem Tod am 25. Januar 1831, nachdem seine kurz vorher erfolgte Versetzung als Dozent an das Collegium Carolinum durch den Umschwung der politischen Verhältnisse im Jahr 1830 und den Regierungsantritt des Herzogs Wilhelm wieder ungültig geworden war.

Die Hoftheater-Epoche von 1827 bis 1831 war für Klingemann keineswegs der Höhepunkt seines künstlerischen Wirkens. Durch den Einfluß des selbstherrlichen jungen Herzogs, dessen Interesse für das Theater nichts weniger als künstlerischen Motiven entsprang und der keinen Anstand nahm, seinen Maitressen zuliebe in Repertoire, Engagements und Rollenbesetzung eigenmächtig einzugreifen, war die Machtstellung Klingemanns in empfindlicher Weise lahmgelegt, zumal ihm noch die Instanz eines Intendanten in der Person des Oberstallmeisters von Oehnhausen vorgesetzt wurde. Weit reiner und ungehemmter konnten sich Klingemanns künstlerische Intentionen in den vorangehenden Jahrzehnten, vor allem in der Epoche des Nationaltheaters 1818 bis 1826, entwickeln. Das Repertoire der Braun-

schweiger Bühne in dieser Zeit bietet einen sichern Gradmesser für die Leistungen des Dramaturgen [2]). Schon in einer theoretischen Abhandlung aus dem Jahr 1802 hatte Klingemann die Grundsätze entwickelt, die den Theaterdirektor bei der Repertoire-Bildung nach seiner Auffassung zu leiten haben. Entsprechend seinen an jener Stelle ausgesprochenen Anschauungen, daß dem Theater in erster Linie keineswegs eine eigentlich moralisierende Aufgabe zukomme, daß es vielmehr uninteressierte, von keiner Nebenabsicht begleitete Freude bereiten solle und daß es nur Aufgabe einer künstlerisch geleiteten Bühne sei, das Amüsementsbedürfnis des Publikums allmählich in ein Verlangen nach der reinen Freude der Kunst umzuwandeln, überläßt auch Klingemann dem nun einmal nicht zu entbehrenden Werkeltagsrepertoire, dessen Reiz er durch größte Mannigfaltigkeit zu heben sucht, einen breiten Raum in dem Spielplan seiner Bühne. Die Koryphäen des Tages, allen voran Kotzebue, sind auch hier, wie in dem Repertoire der andern zeitgenössischen Bühnen, numerisch am glänzendsten vertreten. Die Erziehung des Publikums zu den höhern Aufgaben der Schaubühne wird mit Vorsicht und Geschick geleitet. Der Mangel einer genügenden zünftigen Theaterkritik wird bei wertvollen literarischen Unternehmungen durch gedruckte Einführungen aus der Hand des Bühnenleiters ersetzt, in denen der Leser auf die besondern Schönheiten der betreffenden Dichtung hingewiesen wird. Ein Vergleich mit dem Repertoire des Weimarer Theaters unter Goethes Führung zeigt, daß das Braunschweiger Theater mit der Zahl seiner Klassiker-Aufführungen nur wenig hinter den Leistungen der Goetheschen Bühne zurücksteht. Insbesondere ist Schiller, das dichterische Vorbild Klingemanns, glänzend in dessen Repertoire vertreten und kommt mit seinen sämtlichen Stücken, außer Turandot und den Uebersetzungen der französischen Lustspiele, wiederholt, mit einigen beinahe jährlich in öfterer Wiederkehr, zu Gehör. Bedeutend zurück steht im Vergleich dazu Goethe, von dem nur drei Werke, Egmont, Iphigenie und Götz, zur Aufführung kommen, wogegen Shakespeare durch die für jene Zeit verhältnismäßig

bedeutende Zahl von sechs Stücken vertreten ist. Von den veralteten Bearbeitungen Schröders wird, im Gegensatz zu vielen andern Bühnen, nur mehr die des König Lear beibehalten; Macbeth erscheint nach Schillers Fassung, Romeo und Julia nach der neuen, in Wien kürzlich zum erstenmal gegebenen, auf Schlegels Uebersetzung beruhenden Einrichtung von Schreyvogel, auch den Aufführungen des Kaufmanns von Venedig und Heinrichs des Vierten (erster Teil) scheint Schlegels Uebersetzung zugrunde gelegen zu haben.

Ein nicht zu unterschätzendes Verdienst hat sich Klingemann vor allem um Hamlet erworben, der schon 1815 in einer neuen auf Schlegels Text beruhenden Bühnenbearbeitung des Dramaturgen in Braunschweig erschienen war. Dieser Bearbeitung [3]) gebührt insofern ein bemerkenswerter Platz in der Bühnengeschichte des Werks, als sie der damals noch ziemlich allgemein auf den Theatern verbreiteten prosaischen Verstümmelung der Heufeld-Schröderschen Bearbeitung zum erstenmal mit Erfolg entgegentrat. Wohl waren vereinzelte Versuche unternommen worden, so an der Berliner Hofbühne 1799 und in Weimar 1809, den Hamlet nach dem Original in Schlegels Uebersetzung zu geben; doch scheinen solche Versuche nicht vom Glück begleitet gewesen zu sein, da man sehr bald wieder zu Schröder zurückkehrte. Eine 1806 erschienene Hamlet-Bearbeitung von Karl Julius Schütz, die ebenfalls den Text Schlegels, wenngleich in sehr verwässerter Fassung benutzte, scheint nicht durchgedrungen zu sein. Im Gegensatz zu dieser Einrichtung und der Prosafassung Schröders setzte Klingemann den unveränderten Text Schlegels in seine Rechte und änderte nur insofern, als er die Prosapartien des letzten Aktes in Verse umwandelte, damit die Diktion, wie die Vorrede sagte, „ununterbrochen in der Würde des poetischen Rhythmus" fortschreite. Im Gegensatz zu den willkürlichen Aenderungen der alten Bearbeitung, die unter anderm Hamlet am Leben ließ, wurde das Original soweit als möglich beibehalten und die „Enthaltsamkeit zur höchsten Bedingung" der neuen Bearbeitung erhoben. Nur in einer Beziehung ging Klingemann freier vor: er be-

nutzte die von Goethe in Wilhelm Meister gegebenen Andeutungen, die eine Umarbeitung des Stücks in dem Sinne anrieten, daß die „äußeren Verhältnisse der Personen" und die „zufälligen Begebenheiten" des Stücks alle zu einem Punkt, nämlich den Unruhen in Norwegen, in Beziehung gebracht werden sollten. Durch die Ausführung dieses Goetheschen Planes, worin schon in ähnlicher Weise die Bearbeitung von Schütz vorangegangen war, wurde namentlich die Handlung in den beiden letzten Akten des Stücks zum Teil in einschneidender Weise umgestaltet. Vom heutigen Standpunkt freilich, wo Unantastbarkeit einer Dichtung als Ganzes als stillwaltendes Gesetz gilt, können Klingemanns Aenderungen, auch wo sie durch Goethe veranlaßt sind, keine Billigung mehr finden; für ihre Zeit aber bedeutete seine Hamlet-Bearbeitung einen bedeutenden Fortschritt in der Bühnengeschichte des Stücks.

Klingemanns verdienstvollste dramaturgische Tat war die erste Aufführung von Goethes Faust am 19. Januar 1829. Durch eine gewisse Legende, die dieses wichtige künstlerische Ereignis umsponnen hat, wurde dessen Hauptverdienst von Klingemann auf Herzog Karl übertragen, der die eigentliche Initiative dazu gegeben habe, indem er Klingemann gelegentlich der vielfachen Vorstellungen von dessen Faust durch sarkastische Neckereien, gewissermaßen gegen den Willen und die Ueberzeugung des Bühnenleiters, dazu veranlaßt habe, auch einmal eine Darstellung des Goetheschen Gedichtes zu versuchen. Durch die neusten Untersuchungen wurde diese Legende auf den richtigen Sachverhalt zurückgeführt [4]). Es kann kein Zweifel darüber walten, daß, wenngleich der äußere Anstoß zu jener Vorstellung von dem jungen Fürsten ausgegangen ist, Klingemann selbst sich schon lange mit demselben Gedanken getragen hatte und der Aufforderung des Herzogs mit der größten Lust und Liebe entgegenkam. Die Aufführung selbst wurde in allen ihren Teilen auf das sorgfältigste von ihm vorbereitet. Klingemanns Einrichtung des Gedichtes, die in dem handschriftlichen Buche des Braunschweiger Hoftheaters erhalten ist, gliedert das Werk in sechs Abteilungen und hält sich im übrigen ziemlich

genau an den Text des Originals. Ebenso seltsam wie anfechtbar ist die Weglassung der Scene am Spinnrad „Meine Ruh' ist hin" und die Verlegung von Valentins Auftritt hinter die Domscene. Die Einrichtung und die scenischen Anweisungen des Braunschweiger Dramaturgen sind auch insofern nicht ohne Interesse, als sie manche Züge aufweisen, die sich dank der auf dem Theater so verhängnisvollen Macht der Tradition teilweise bis auf den heutigen Tag erhalten haben. So steht beispielsweise Klingemanns Regienotiz bei Gretchens letzten Worten „sinkt sterbend nieder" im Einklang mit der auch bei den heutigen Aufführungen allgemein vertretenen Anschauung, daß Gretchen in diesem Moment sterbe, eine Auffassung, für die der Wortlaut des Textes nicht den mindesten Anhalt bietet. Auch die in manchen heutigen Aufführungen noch spukende Geschmacklosigkeit, daß zum Schluß über das am Boden liegende Gretchen ein Cherub in den Kerker herabschwebt — eine Stillosigkeit, die Schiller als Saltomortale in das Gebiet der Oper bezeichnet hätte — geht, wie das Braunschweiger Buch lehrt, auf eine Bühneneinrichtung Klingemanns zurück. Trotz ihrer Mängel wurde Klingemanns künstlerische Tat epochemachend für die Bühnengeschichte des Werks; noch in demselben Jahr wurde Faust in der Braunschweiger Einrichtung in Hannover gegeben, und die Aufführungen, die gelegentlich von Goethes 80. Geburtstag in Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M. und Weimar folgten, waren jedenfalls durch den mutigen Vorgang Klingemanns in starkem Maße beeinflußt.

Der gute Ruf, den die Braunschweiger Bühne nach außen genoß und der unter anderm veranlaßte, daß Ludwig Devrient seine beiden Neffen Karl und Emil ihre künstlerische Laufbahn dort beginnen ließ, war neben den Leistungen des Theaters vor allem dem Geiste strenger künstlerischer Ordnung und Disziplin zu danken, durch den sich Klingemanns Bühnenleitung auszeichnete.

Von dem beinahe pedantischen Ordnungsinn dieses Mannes geben die von ihm erlassenen Theatergesetze beredtes Zeugnis. Sie bieten lehrreiche Einzelheiten zur Kultur-

geschichte des Theaters und enthalten andrerseits Bestimmungen, die noch heute an den Theatern in Kraft sind. Schon 1818, bei Gründung des Nationaltheaters, hatte Klingemann bekannt gegeben, daß der Kontraktbruch an der neuen Bühne gesetzlich verfolgt und kein Mitglied angestellt werde, das sich an einem andern Theater dieses Vergehens schuldig gemacht habe. In einer Anzeige an die übrigen deutschen Bühnen hatte er diese zur Gründung eines festen Vereins aller Theaterdirektoren aufgefordert und damit die erste Anregung gegeben zur Entstehung des spätern Deutschen Bühnenvereins, die damals indessen so wenig von Erfolg begleitet war, wie die später in demselben Sinn erlassene Aufforderung Küstners vom Jahr 1829.

Wie hier so zeigen sich auch sonst sehr vielfach in den Ideen von Klingemanns Bühnenleitung die Keime zu Entwicklungen, wie sie erst in der neusten Theatergeschichte und beim modernen Theater zur Reife gediehen sind. Den heute wenigstens theoretisch durchweg als richtig anerkannten Grundsatz, der sich auch praktisch mehr und mehr Geltung verschafft, daß die Rollenbesetzung nicht nach der konventionellen Schablone des sogenannten Rollenfachs, sondern nach der persönlichen Eigenart der Darsteller zu erfolgen habe, stellt schon Klingemann als klar und deutlich erkannte Forderung auf und weist in richtiger Begründung darauf hin, daß das, was wir mit dem Begriffe des sogenannten Rollenfachs verbinden, „dem Wesen der deutschen Bühne eigentlich ganz fremd und nur von der französischen auf sie übertragen“ sei. In seinen Anschauungen über die Schauspielkunst steht Klingemann, entsprechend seiner begeisterten Verehrung für Schiller und die Romantiker, ganz und gar auf dem Boden der Weimarer Deklamationsschule; der „Regisseur Klingemann mit seinen streng metrischen Forderungen“, wie der Schauspieler August Haake in seinen Memoiren[5]) berichtet, ist ein leidenschaftlicher Gegner des durch die damalige „alte“ Kunst vertretenen Natürlichkeitsprinzips; er möchte in der Verwendung des Chors in der Tragödie den Beginn der heilsamsten Entwicklung für das deutsche Drama begrüßen und geht in seinen

klassicistischen Gelüsten sogar soweit, die Wiedereinführung der Masken und des Kothurns zu verlangen. Im übrigen erblickt der Braunschweiger Dramaturg sein höchstes Ziel in der Schaffung eines künstlerischen Ensembles, in dem Zusammenstimmen aller Teile zu einem geschlossenen und einheitlichen Ganzen.

Der Erzielung eines einheitlichen Zusammenspiels, das nach Klingemanns Meinung mit mittleren Talenten besser zu erreichen sei, als mit hervorragenden Künstlern, wurden alle Opfer gebracht. Gastspiele, die andern als Engagementszwecken dienten, wurden nach Möglichkeit fern gehalten. Die Leseprobe, die „zur Hauptbegründung der ganzen Darstellung dienen sollte", spielte wie in allen Perioden der Theatergeschichte, wo wirklich Bedeutendes geleistet wurde, auch bei Klingemann eine hervorragende Rolle. Als ein Vorläufer der Meininger aber erweist sich der Braunschweiger Bühnenleiter durch die außerordentliche, für jene Zeit ganz neue Aufmerksamkeit, die er den Massenscenen, der Statisterie, der Dekoration und Kostümierung, überhaupt dem ganzen Ausstattungswesen zuteil werden läßt. Auf das charakteristische und stimmungsvolle Moment in der Ausstattung wird der höchste Wert gelegt. Hinsichtlich des Kostüms spricht Klingemann das treffliche Wort vom „dichtenden Theaterschneider" und vertritt damit den einzig richtigen, von den Meiningern und den modernen Ausstattungsregisseuren so vielfach außeracht gelassenen Grundsatz: daß es nicht die Aufgabe der Kostümierung ist, ein in den Einzelheiten peinlich genaues Bild der historischen Vergangenheit zu geben, sondern daß sie sich in erster Linie der dichterischen Stimmung und dem geistigen Grundton des darzustellenden Werkes anzupassen hat. Im Interesse der Totalwirkung und der lebensvollen Wiedergabe der Massenscenen sind sämtliche Darsteller, unter Verzicht auf jedes Rollenmonopol, verpflichtet, jeder Zeit auch als stumme Personen mitzuwirken. Die auffallende Uebereinstimmung, die sich hieraus und in den sonstigen Bestrebungen Klingemanns mit den Kunstprinzipien der Meininger verrät, bekundet sich schließlich auch noch darin, daß schon hier der Gedanke auf-

taucht, der das epochemachende Reformwerk der Meininger Hofbühne neuerdings belebt hat: daß die geschmackvolle äußere Ausstattung das geeignetste Mittel sei, die große Masse wieder zu den Darstellungen klassischer Kunstwerke heranzulocken und sie allmählich und unmerklich daran zu gewöhnen, durch das Medium der Ausstattung die Aufmerksamkeit der wunderbaren, heiligen Macht des Wortes zuzuwenden.

Die zahlreichen Fäden, die Klingemanns Theaterleitung mit den Bestrebungen und Entwicklungen der neueren Theatergeschichte und der Gegenwart verknüpfen, sichern dieser Episode in der deutschen Hoftheatergeschichte ein besonders lebhaftes Interesse. Die Bedeutung, die den gänzlich unpersönlichen dichterischen Produkten Klingemanns ganz und gar abgeht, kommt dem theoretischen und praktischen Wirken des Dramaturgen und Theaterleiters in vollem Maße zu.

Joseph Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters.

Mit dem Namen von Joseph Schreyvogel verbindet sich in der deutschen Theatergeschichte die Erinnerung an eine Glanzperiode in der Vergangenheit des Wiener Burgtheaters. Er gilt als der Mann, der die Wiener Hofburg von dem geistigen Druck, der infolge der nachjosefinischen Reaktion auf ihr lastete, mit kräftiger Hand befreit, der den Ruhm und die erste eigentliche Blütezeit des Institutes begründet hat. Und in der Tat bedeutet das, was Joseph Schreyvogel unter dem bescheidenen Titel eines Hoftheatersekretärs von 1814 bis 1832 für das Wiener Burgtheater geleistet hat, einen Markstein in der Geschichte dieser Bühne.

Er hat der ersten Wiener Bühne vor allem das geschaffen, was ihr bis dahin fehlte: ein Repertoire. Er hat die Werke der deutschen und ausländischen Klassiker, die bis jetzt entweder gar nicht oder aber in entsetzlicher Verstümmelung in Wien gegeben worden waren, dem Spielplan der Hofburg gewonnen und ihre Pflege in systematischer Weise gehandhabt. Die Dramen Schillers erschienen erst jetzt in würdiger Fassung, gereinigt von den lächerlichen Verketzerungen, die der Zensurzwang und der Unverstand der obersten Leitung veranlaßt hatte. Neben Maria Stuart und der Jungfrau von Orleans, neben Wallenstein, der in einer neuen einteiligen Bearbeitung des Dramaturgen die frühere, sehr mangelhafte Zusammenziehung des Gedichtes verdrängte [1]), vermochte Schreyvogel sogar den für die damaligen Wiener Verhältnisse unerhört kühnen Tell für die Hofburg zur Aufführung durchzusetzen. Von Goethe brachte er neben Tasso u. a. zum erstenmal den Götz in einer eignen Einrichtung der ersten Ausgabe.

Vor allem aber wurde Shakespeare erst jetzt für die Wiener Bühne erobert. In neuen Einrichtungen, die mit der freien Art der bis dahin üblichen Schröderschen Bearbeitungen brachen und dem Original soweit als möglich gerecht zu werden suchten, wurden Romeo, König Lear, Othello, Der Kaufmann von Venedig, Hamlet und Heinrich der Vierte dem Spielplan eingefügt[2]). Eine für die damalige Zeit unverhältnismäßig reiche Pflege wurde dem verkannten Genius Kleists zuteil; das Käthchen, das damals, wo es überhaupt auf der Bühne erschien, in der Verballhornung Holbeins gegeben wurde, durfte sich hier in der reineren Fassung des Originals nach einer schonenden Einrichtung Schreyvogels vor den Zuschauern zeigen; sogar der Prinz von Homburg und die Familie Schroffenstein wurden gewagt, die Schroffensteiner in der Bearbeitung Holbeins (Die Waffenbrüder) sogar mit großem und dauerndem Erfolg. Mit besonderer Liebe wandte sich Schreyvogel der klassischen Literatur Spaniens zu und gab Das Leben ein Traum, Donna Diana und Don Gutierre in nachdichtenden Bearbeitungen, die in ihrer Art vortrefflich waren und über zahlreiche Bühnen ihren Triumphzug hielten.

Neben der Pflege der klassischen Literatur versäumte Schreyvogel nicht, enge Fühlung mit der dramatischen Produktion seiner Zeit zu behalten und dafür zu sorgen, daß diese in allen ihren wichtigen Vertretern zum Worte kam. Unvergessen in der deutschen Literaturgeschichte sind vor allem seine Verdienste um Grillparzer, dessen geniales Jugendwerk, gefördert durch den Rat und den Einfluß seines dramaturgischen Gönners, die Feuertaufe der ersten Aufführung erhielt, dessen weiterem Schaffen durch Aufführung der Sappho, des Goldenen Vließes, des Ottokar, des Treuen Dieners und der Hero-Tragödie die liebevollste Pflege in den zwanziger Jahren zuteil wurde.

Nicht minder als auf literarischem Gebiet hat sich Schreyvogel durch den sichern Blick bewährt, den er in der Auswahl und Gewinnung neuer darstellender Kräfte für das Burgtheater

bekundete. Es glückte ihm, dem alten Stamm tüchtiger Kräfte, die er vorfand, in der Tragödin Sofie Schröder und weiterhin in Julie Löwe, Sofie und Karoline Müller, Julie Gley und in Anschütz, Löwe, Costenoble, Wilhelmi, Fichtner u. a. ein neues künstlerisches Material zuzuführen, das eine stolze und unerschütterliche Grundlage für alle Unternehmungen des Schauspiels wurde.

Schreyvogels Tätigkeit als Leiter des Wiener Burgtheaters wurde, ebenso wie das Wirken des Publizisten Karl August und Thomas West, des Herausgebers des Sonntagsblattes, bis jetzt noch nicht erschöpfend gewürdigt [3]). Erst mit dem wachsenden Interesse, das sich dem Studium Grillparzers in den letzten Jahrzehnten zuwandte, begann man sich auch wieder dessen zu erinnern, dem der Dichter die erste mächtige Förderung seines Schaffens zu danken hatte; eine Reihe von Einzelstudien in verschiedenen Bänden des Grillparzer-Jahrbuchs und an andrer Stelle zeugten für das zunehmende Interesse, das die Persönlichkeit Schreyvogels auf sich zog.

Die wichtigste Förderung aber, die der Kenntnis Schreyvogels zuteil wurde, war der Veröffentlichung seiner wertvollen handschriftlichen Tagebücher zu danken [4]).

Schreyvogels Tagebücher umfassen die Zeit von 1810 bis 1823. Sie waren aus einem ethischen Bedürfnis ihres Autors hervorgegangen; angeregt durch seine philosophischen Studien, insbesondere durch seine Bekanntschaft mit dem Leben Franklins und einem ähnlichen von diesem unternommenen Versuch, beabsichtigte Schreyvogel, in seinem Tagebuch eine Chronik seiner innern Kämpfe anzulegen, um durch gewissenhafte Prüfung seiner Fehler und Schwächen unaufhörliches Gericht über sich selbst zu halten und sich zu höherer sittlicher Vollendung durchzuringen. Dieser ethische Zweck, der mit einer bewundernswerten Strenge und einer beinahe an das Asketische grenzenden Selbstzucht zutage tritt, prägt den Tagebüchern der ersten vier Jahre von 1810 bis 1813 ihren Charakter auf.

Es ist auffallend, wie wenig in diesen ersten Teilen der Tagebücher die Interessen des künftigen Theaterleiters und überhaupt die Interessen an dramatischer Kunst und Literatur hervortreten. Eines Theaterbesuches geschieht nur höchst selten Erwähnung. Eher macht sich ein beinahe theaterfeindlicher Zug bemerkbar. „Die Romane und Theater haben ohne Zweifel großen Schaden in der Welt gestiftet; und wie sittenverderblich sind die erotischen Dichter! — Unsere Weiber sind auf Generationen hinaus von diesem Gift angesteckt". Und ein andermal (1811): „Wir waren im Theater. Diese Unterhaltung wird mir immer gleichgültiger." Nur in dem Interesse an Shakespeare ahnt man den spätern Dramaturgen des Burgtheaters.

Einen andern Charakter nehmen Schreyvogels Tagebücher mit dem Jahr 1814 an; sie erweitern sich mit seinem Eintritt in das Burgtheater zu einer Chronik seiner dramaturgischen und literarischen Tätigkeit und werden dadurch zu einer wertvollen Quelle für die Geschichte des Burgtheaters und der zeitgenössischen dramatischen Literatur. Die ethischen Elemente des Tagebuchs treten mit der wachsenden Last der Geschäfte, die der neue Beruf mit sich bringt, mehr und mehr in den Hintergrund; doch verschwinden sie nicht völlig, wenn sie gleich gegenüber dem literarischen Teil der Aufzeichnungen und dem, was das politische Leben an Reflexlichtern darin widerstrahlt, sehr in den Schatten treten.

Als Schreyvogel dank dem Namen, den er sich als Kritiker des Sonntagsblattes errungen hatte und nicht weniger dank dem kaufmännischen Ansehen, das er als öffentlicher Gesellschafter des Wiener Kunst- und Industriekomptoirs genossen hatte, in die Direktion des Burgtheaters berufen wurde, sollte seine Tätigkeit zunächst administrativer Art sein; es handelte sich um die Ordnung der finanziellen Verlegenheiten, durch die Graf Pálffy, der damalige Eigentümer der Hofbühnen und des damit vereinigten Theaters an der Wien, bedrängt wurde. Aber sehr bald gewann Schreyvogel Einfluß auf die literarische und künstlerische Leitung des Burgtheaters; er wurde im Lauf

der Jahre die eigentliche Seele des Instituts. Doch nur unter schweren Kämpfen vermochte Schreyvogel zu erreichen, was ihm vorschwebte. Seine Tätigkeit krankte an der Mißlichkeit und Halbheit seiner Stellung, sie krankte an dem unseligen Systeme der aristokratischen und bureaukratischen obersten Leitung, der er subordiniert war. Wohl war seine Lage insofern noch verhältnismäßig günstig, als er im Jahr 1820, wo der Kaiser das Burgtheater wieder in eigne Regie übernahm und die Leitung dem Grafen Moritz Dietrichstein anvertraute, in diesem und in der Person des gleichzeitig neu ernannten Vizedirektors Ignaz von Mosel zwei Vorgesetzte erhielt, die sich beide in angemessenen Schranken hielten, ihm die artistische Leitung in ziemlichem Umfang überließen und das Ansehen des Hoftheatersekretärs durch Einengung der Macht der Regisseure festigten. Auch das bedeutete einen unschätzbaren Gewinn für Schreyvogels Direktion, daß durch die Verpachtung des Kärntnertortheaters 1820 das Burgtheater seiner ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben wurde und seine Tätigkeit sich von nun an auf die Pflege des rezitierenden Dramas konzentrieren konnte.

Eine für Schreyvogel sehr folgenschwere Aenderung trat dadurch ein, daß das Burgtheater 1826 unter die unmittelbare Leitung des Oberstkämmerers, des Grafen Czernin, gestellt wurde, des Typus des eigenwilligen Kavaliers und aristokratischen Dilettanten, der durch seine unberufene Einmischung in die künstlerische Leitung die Kreise des literarischen Leiters störte. In dem Konflikte mit seinem Vorgesetzten, der infolge von Schreyvogels bekanntem Wort „Exzellenz, das verstehn Sie nicht!“ schließlich zu dem empörenden Ereignis seiner Entlassung führte (1832), spiegelt sich in bittrer Symbolik die Halbheit seiner Stellung, die ihn während der ganzen Zeit seiner Theatertätigkeit mehr oder minder gehemmt hatte. Wenn Schreyvogel trotzdem das erreichte, was die Theatergeschichte als seine Ruhmestaten verzeichnet, so stellt dies seiner Person und der geistigen Macht, die er durch die Ueberlegenheit seiner Intelligenz und seines Könnens auf den Kunstkörper ausübte, das glänzendste Zeugnis aus.

Die Halbheit seiner Stellung zwischen der ihm vorgesetzten obersten Behörde einerseits, den Regisseuren und Schauspielern, denen gegenüber er nicht mit der nötigen Autorität ausgestattet war, andrerseits, hat in den Tagebüchern ihre deutlichen Spuren hinterlassen; die Klage über die hieraus erwachsenden Mißlichkeiten zieht sich in unablässiger Wiederkehr durch seine Aufzeichnungen, namentlich in den ersten Jahren seines Wirkens:

> Ich komme von einer Probe, wo ich wieder mit den Regisseuren viel ausstand. Koch und auch Roose sind wohl am schwersten zu behandeln. Koberwein und Krüger sind zu gewinnen; Korn verdirbt nichts.

So berichtet das Tagebuch unter dem 6. Mai 1814. Schon im August desselben Jahres glaubt er einen gewissen Fortschritt verzeichnen zu können:

> Noch ein halbes Jahr werde ich einen harten Stand haben. Alles hatte ich gegen mich, als ich kam; und doch habe ich schon viele Anhänger und Freunde.

Februar 1815 spricht er den Vorsatz aus, künftig den meisten Proben anzuwohnen:

> Dadurch werde ich eigentlicher Regisseur und mache mich notwendig. — — — Wenn ich nur kaltblütiger werde, so werde ich gewiß ein guter Direktor.

Aber schon wenige Monate später muß er bekennen:

> Die Theaterdirektion wird täglich widersinniger. Alles scheint beinahe nur angelegt, um mich zu vertreiben. Grüner ist von der Regie entlassen. In allem geschieht das Gegenteil von dem, wozu ich rate.

Juni 1815 berichtet er, daß er „auch der Regiegeschäfte enthoben" sei. Sein Einfluß wurde enger begrenzt und auf das literarische Fach beschränkt. Gleichzeitige Briefe an Müllner und Winkler in Dresden bestätigen die Aufzeichnungen der Tagebücher und sprechen es offen aus, daß die Kabalen, mit denen er seit anderthalb Jahr zu kämpfen habe, ihm anfingen Ekel zu bereiten.

Noch 1817 vertraut er seinem Tagebuche an:

> Ich war heute vielfältig verstimmt und übellaunisch, wozu auch noch ein närrischer Brief von Müllner beitrug. Die Unsicherheit meiner Lage ist wohl die Hauptursache. Mein Wirkungskreis ist Null.

Daß es sich bei solchen Aeußerungen nicht bloß um den Ausfluß momentaner Stimmungen handelte, daß Schreyvogels Stellung in der Tat unendlich schwierig, daß sein Einfluß auf den Gang der Dinge nur beschränkt war und es auch in den folgenden Jahren blieb, wird durch andre Zeugnisse, insbesondere durch die vortrefflich geführten Tagebücher des Burgtheaterschauspielers Karl Ludwig Costenoble mehr als einmal bestätigt. Noch im Juni 1821 schreibt Costenoble:

> Schreyvogels Einwirkung auf die Beschlüsse der Direktion ist nur gering; aber ich denke, ein so kräftiger Geist wird die matten Gespenster: Dietrichstein und Mosel, bald zur Abhängigkeit gebracht haben.

Die Herzensgüte des Dramaturgen und seine Geistesüberlegenheit wird von Costenoble mit der höchsten Ehrfurcht anerkannt. Daß die Direktion dagegen die nötige Stärke und Energie vermissen ließ, geht aus zahlreichen Stellen der Costenobleschen Aufzeichnungen mit Sicherheit hervor. So wird sehr charakteristisch unter dem 15. August 1822 berichtet:

> Ich höre, die Direktion habe der Müller die Rolle der Julie in Romeo und Julie zuteilen, die Anschütz aber diese Partie nicht herausgeben wollen. In dieser Direktorial-Klemme haben die Vorstände einen weisen Beschluß gefaßt, der aller Verlegenheit ein Ende macht — das Trauerspiel bleibt dermalen ganz liegen. Kräftige Regierung!

Dieser Aufzeichnung Costenobles lassen sich zahlreiche andre an die Seite stellen, die die Direktion, unbeschadet der Verehrung des Schauspielers für Schreyvogel, im gleichen Sinne charakterisieren.

Daß sich auch im Lauf der folgenden Jahre der Charakter von Schreyvogels Direktion nicht wesentlich veränderte, daß ihm nach wie vor das Wichtigste fehlte, was zu einer ersprießlichen

Bühnenleitung notwendig ist, die unbedingte Autorität gegenüber den darstellenden Künstlern und die Möglichkeit, einzig und allein seinen Willen in Repertoirebildung und Rollenbesetzung durchzusetzen, beweist ein Brief, den er am 6. Dezember 1825 an Kotzebue richtete, worin er u. a. schrieb:

> Der überwiegende Einfluß der Schauspieler auf die Wahl und Besetzung der Stücke im Hoftheater läßt besorgen, daß dieses Theater bald noch tiefer in den Fehler der Einseitigkeit versinken wird, der ihm seit langem anhängt.

Mit der Schwäche der Direktion und der Halbheit von Schreyvogels Stellung, der volle Unabhängigkeit und infolgedessen Autorität fehlte, steht in engem Zusammenhang — und auch darüber lassen die Tagebücher keinen Zweifel — daß Schreyvogels Theaterleitung im wesentlichen literarischen Charakter trug, d. h. daß der Schwerpunkt der Direktion nicht, wie es für ein erfolgreiches Wirken unerläßlich ist, auf der Bühne und in der Probe lag, sondern in dem Bureau und an dem Schreibtisch des Dramaturgen. Schreyvogel war nicht der Mann, in dem tatsächlich alle Fäden des theatralischen Betriebes zusammenliefen, der als sein eigner Oberregisseur vom Bureau und gleichzeitig von der Bühne aus mit unumschränkter Vollmacht die Dinge lenkte, sondern er war in der Hauptsache nur der geistvolle literarische Leiter, der die Ausführung dessen, was er am Schreibtisch geschaffen hatte, mehr oder minder auf gut Glück den Regisseuren und Schauspielern überlassen mußte. Wohl fehlt es nicht an Stellen in den Tagebüchern, die beweisen, daß Schreyvogel sich zeitweise auch an den Proben auf das regste beteiligte. Gelegentlich des Gastspiels von Auguste Stich (1820) erzählt er einmal, die Darstellerin habe „die Winke", die sie auf der Probe von ihm erhalten habe, vortrefflich benutzt. Allein solche Stellen sind vereinzelt. Nichts in den Tagebüchern scheint darauf hinzuweisen, daß Schreyvogel der wirklich leitende Geist auf den Proben gewesen ist, daß er auf Inscenierung, Zusammenspiel und Einzeldarstellung einen merklichen Einfluß geübt hat. Der Kunst der Regieführung und der Schauspielkunst stand Schreyvogel, wie

es scheint, einigermaßen fremd, jedenfalls nicht mit dem vollen Verständnis des eigentlichen Fachmanns gegenüber. Wäre dem nicht so, so hätten sich in den Tagebüchern des Dramaturgen zweifellos gewisse Spuren einer derartigen Tätigkeit erhalten. Solche Spuren fehlen aber so gut wie völlig; weder Bemerkungen über Inscenierung, noch solche über Bemühungen um Zusammenspiel und Einheit des Stiles, noch solche über die schauspielerische Erziehung und Entwicklung der einzelnen Kräfte sind in Schreyvogels Aufzeichnungen zu entdecken. Selbst die Beurteilung schauspielerischer Leistungen bewegt sich da, wo sie — ganz vereinzelt — auftritt, in allgemeinen Redensarten, ohne auch nur den Versuch einer Charakterisierung zu unternehmen. Das erste Auftreten eines Schauspielers wie Anschütz an der Wiener Hofburg findet in den Tagebüchern seinen Reflex in den nichtssagenden Worten (3. Juni 1820): „Er ist ein Schauspieler von ausgezeichneten Naturgaben." Und ebenso allgemein ist das Lob, das der Stich gelegentlich ihres Gastspiels im Oktober 1820 gespendet wird.

Die künstlerische Beschaffenheit der Vorstellungen war demgemäß in der Hauptsache von der Tätigkeit der Regisseure abhängig. Daß bei dem unkünstlerischen System einer vielköpfigen und periodisch wechselnden Regie kein bedeutendes Gesamtresultat erzielt werden kann, wenn nicht über den Regisseuren eine alles beseelende und befruchtende künstlerische Oberregie ihres Amtes waltet, ist selbstverständlich. Eduard Devrient sagt über Schreyvogels Direktion völlig zutreffend: „In Schreyvogel allein wohnte der einheitliche und individuelle Geist des Burgtheaters, und ihm fehlte, wo es am notwendigsten war, die Fähigkeit zu unmittelbar praktischer Einwirkung." Die künstlerische Qualität der Vorstellungen — der erste Prüfstein für jede Theaterleitung — scheint unter Schreyvogel keineswegs immer auf der möglichen Höhe, vielfach sogar sehr gering, zum mindesten höchst ungleich gewesen zu sein. Es wäre durchaus irrig, in dieser Beziehung in der Periode von Schreyvogels Direktion einen Höhepunkt der deutschen Theatergeschichte erblicken zu wollen und sie in dieser Hinsicht etwa mit der

Bühnenleitung eines Laube oder Eduard Devrient zu vergleichen, wo sowohl hinsichtlich der Verhältnisse wie der Person der Direktoren alle jene Voraussetzungen vorhanden waren, die bei Schreyvogel fehlten.

Die Stärke der Wiener Bühne lag in dem bürgerlichen Schauspiel und dem Lustspiel. Durch den Stamm alter Künstler, die Schreyvogel übernahm, war hier eine feste Tradition geschaffen: der Natürlichkeit- und Einfachheitstil der Wiener Schule, dem die neu hinzutretenden jungen Kräfte sich sehr bald mit Leichtigkeit anpaßten. Dank der Fülle hervorragender Talente, die der Wiener Bühne damals zur Verfügung standen, dank der verständnisvollen Leitung des Dramaturgen, der es meistens verstand, jeden an den richtigen Platz zu stellen, konnte hier eine Menge hervorragender und durch seltene Harmonie ausgezeichneter Vorstellungen geboten werden. Anders auf dem Gebiete des stilisierten Schauspiels und der Tragödie. Hier machte sich der Mangel einer starken künstlerischen Oberleitung, die fähig war, praktisch einzugreifen und Einheitliches zu schaffen, unablässig bemerkbar. Es liegen zahlreiche Zeugnisse dafür vor, daß es mit den Vorstellungen des damaligen Burgtheaters oft auf das übelste bestellt war. Die Tagebücher Costenobles, der den Eindruck eines durchaus zuverlässigen Zeugen macht, gewähren in dieser Beziehung viele höchst bedenkliche Einblicke in die Leistungen der Wiener Hofbühne. Ludwig Tieck, der 1825 eine Reihe von Vorstellungen an der Hofburg sah und das Lustspiel dieses Theaters ohne Einschränkung für das beste in Deutschland erklärte, tadelte bei einer Aufführung der Schroffensteiner neben einzelnen Fehlgriffen und Uebertreibungen den „gänzlichen Mangel an Zusammenspiel“ und rügte dasselbe bei einer Vorstellung der Emilia Galotti. Und bei König Lear, wo er der Leistung von Anschütz in der Titelrolle höchste Bewunderung zollt, muß er bekennen: „Aber alles Zusammenspiel mangelte völlig, alles übrige schleppte, die gedehnteste Monotonie ermüdete, wenn Lear nicht zugegen war.“ Dasselbe wird bezeugt durch die kritischen Bemerkungen Bauernfelds zu Burgtheater-Vorstellungen der Jahre 1828 und

1829, durch die der Leser weit mehr über schlechte als über gute Aufführungen unterrichtet wird [5]).

Das vorwiegend literarische Interesse, das den Theaterdirektor Schreyvogel kennzeichnet, bekundet sich in den Tagebüchern auch durch die eingehenden Aufzeichnungen, womit er sein eignes literarisches Schaffen begleitet. Die Tagebücher sind eine fortlaufende Chronik der Entstehung seiner Dichtungen und Bearbeitungen. Wir erfahren ausführlich von den ersten Anfängen, den allmählichen Fortschritten und der Vollendung von Leben ein Traum, Donna Diana und Don Gutierre und wir nehmen teil mit dem Dichter an den zahlreichen Erfolgen, die er in Wien und auswärts mit diesen Bearbeitungen erringt. Er hat das richtige Empfinden, daß auf diesem Gebiete, dem der nachdichtenden Bearbeitung, durch die er die Geistesschätze einer fremden Nation den Bedürfnissen der nationalen Bühne anzupassen sucht, die Stärke seines literarischen Schaffens liegt, und notiert nach Vollendung des ersten Aktes der Donna Diana in sein Tagebuch (22. Juli 1816):

> Wenn das Ganze so wird, so gehört dieses Stück zu den besten Bearbeitungen und wird selbst eine Art Original. Mein Talent für solche Arbeiten ist gewiß; es ist also meine Pflicht, es zu gebrauchen.

Wie wenig er sich über die Grenzen seines Talentes im unklaren war, zeigt eine andre Stelle der Tagebücher (1814):

> Zum Kritiker bin ich geboren, nicht zum Dichter. Wie Lessing will ich nur soweit in eigenen Dichtungen mich versuchen, um zu zeigen, was Kritik, Geist und Gefühl ohne schöpferisches Genie vermögen.

Neben den Spaniern beginnt Shakespeare ihn in den folgenden Jahren mit Gewalt in seine Kreise zu ziehen. Er s[illegible]h an, Romeo und Julia für die Bühne zu ordnen und [illegible] Gegensatz zu Goethes freier Bearbeitung, die „viel verdorben hat“, mehr zu dem Original zurückzukehren.

> Ich habe nun die Katastrophe von Romeo und Julia, wie ich glaube, sehr glücklich geendigt, indem ich mich ganz an Shakespeare hielt und nur die Auswüchse wegschaffte.

Unter dem 2. Dezember 1816 meldet das Tagebuch, das Stück sei ausgeteilt und solle in vierzehn Tagen gegeben werden. Bei der Leseprobe am 4. Dezember hat die Darstellerin der Titelrolle, Toni Adamberger, die einstige Braut Theodor Körners, „den Geist ihrer Rolle“ noch nicht inne. Sie wird zum Dramaturgen beschieden, der die Rolle mit ihr durchgeht. Vier Tage vor der Aufführung beginnen erst die eigentlichen Bühnenproben; da deren zu dem schweren, figurenreichen Stücke — sehr bezeichnend für den künstlerischen Betrieb der damaligen Zeit! — nicht mehr als vier stattfinden, kann es nicht erstaunen, daß Schreyvogel zu der Generalprobe vermerken muß: „Es gab noch viele Konfusionen.“ Am 20. Dezember 1816 fand die Aufführung statt:

> Das Stück wurde mit geteiltem Beifall aufgenommen. Die für den gemeinen Geschmack zu düstere Katastrophe, die schlechte Einrichtung des Theaters dazu und die vielen Verwandlungen sind daran schuld; auch das Spiel der Nebenpersonen. Indes hat die Sache durchgegriffen, und man muß sie gegen den kindischen Geschmack behaupten.

Im Oktober 1817 beginnt Schreyvogel sodann mit den vorbereitenden Arbeiten zu König Lear. Die erste Aufführung seiner Einrichtung fand indessen erst am 28. März 1822 statt. Das Tagebuch begleitet das Ereignis leider nur mit der lakonischen Notiz:

> Gestern war zum Benefice der Regie König Lear nach Vossens Uebersetzung von mir eingerichtet. Anschütz leistete Großes und er erhielt, wie das Ganze, rauschenden Beifall.

Es ist in hohem Grade zu bedauern, daß Schreyvogels Tagebücher mit dem Jahr 1823 abbrechen, daß somit die letzten acht Jahre seiner Bühnenleitung dieses wertvollen und zuverlässigen Kommentars entbehren. Um so mehr, da gerade in diese letzten Jahre seiner Tätigkeit eine Reihe der wichtigsten künstlerischen Unternehmungen fällt, die Neuinscenierung verschiedener Shakespeareschen Stücke, die Aufführung des Wallenstein, des Tell und Götz nach Schreyvogels Bearbeitung. Und leider werden auch in den letzten Jahrgängen des Tagebuchs die dramaturgischen Notizen immer dürftiger und seltener.

Die Ueberlast der Geschäfte scheint den Dramaturgen zu äußerster Knappheit gezwungen zu haben. Aber auch so bleibt es auffallend, daß ein künstlerisch so wichtiges Ereignis, wie die erste Aufführung des Käthchen von Heilbronn in Schreyvogels Einrichtung (am 22. Nov. 1821), mit keinem Wort erwähnt, die des Prinzen von Homburg (am 3. Okt. 1821; es wird in Kürze der gänzliche Durchfall konstatiert!) und die des Othello in neuer Bearbeitung (am 7. April 1823) nur ganz flüchtig berührt werden.

Das bisherige Urteil über Schreyvogels Leitung des Burgtheaters wird durch die Tagebücher des Dramaturgen im wesentlichen bestätigt. Sie warnen vor einer Ueberschätzung von Schreyvogels Direktion, die nur in bedingtem Sinn eine Glanzperiode in der Geschichte des Burgtheaters genannt werden kann. Was ihr dazu fehlte, lag in den Verhältnissen, in dem Charakter von Schreyvogels Stellung und in den individuellen Anlagen des Dramaturgen begründet. Die außerordentlichen Verdienste, die er sich als literarischer Leiter der Bühne, durch die Regeneration des Repertoires, durch die Eroberung der deutschen und ausländischen Klassiker für die Hofburg erworben hat, werden dadurch nicht geschmälert. Die deutsche Theatergeschichte ist nicht allzu reich an Abschnitten, wo ein Mann von so bedeutender Intelligenz, von so vielseitiger und umfassender literarischer Bildung, von so unantastbarer Vornehmheit und Lauterkeit des Charakters beinahe zwei Jahrzehnte hindurch den tiefsten Einfluß auf ein Kunstinstitut geübt hat. Schon aus diesem Grunde gebührt der Direktion Schreyvogels ein ruhmvolles Gedächtnis in der Theatergeschichte.

Eduard Devrient.

„Es ist eine ernste Geschichte, die ich zu erzählen habe, so lustig es auch oft darin zugeht.“

Diese Worte, womit der Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst die Vorrede zu seiner Kunstgeschichte feierlich psalmodierend anhebt, erscheinen in gewissem Sinne wie ein Leitmotiv, das die Lebensarbeit, das künstlerische Streben und Wirken Eduard Devrients durchzieht.

Die Lustigkeit der Geschichte bleibt den Augen der Menschen nicht verborgen. Das lustige Schellengeläute ausgelassener Narrheit, das aus der bunten Welt des Scheines und des Flitterstandes betäubend und berauschend hinausklingt, ertönt an aller Ohr.

Der Ernst aber, der sich hinter Schminke und Maske verbirgt, erschließt sich nur einer kleinen Schar von Sonntagskindern. Den tiefen und unerbittlichen Ernst der Geschichte seiner Mitwelt zum Bewußtsein zu bringen, war die Lebensaufgabe, der das literarische und praktische künstlerische Wirken von Eduard Devrient in nimmermüdem Ringen gewidmet war.

Der strenge Ernst, der das Wesen dieses Mannes bis in alle Fasern hinein durchdringt, tritt uns als charakteristisches Merkmal des Menschen und des Künstlers schon in den frühsten Phasen seines Lebens entgegen. Es ist, als ob die Entwicklung, die das Leben des Künstlers vielfach zu kennzeichnen pflegt, die den wild dahin brausenden Strom des jugendlichen Talentes über Klippen und Untiefen erst langsam und allmählich in das sichere Fahrwasser menschlicher und künstlerischer Reife gelangen läßt: es ist, als ob eine solche Entwicklung Eduard Devrient erspart oder versagt geblieben sei. Schon an dem Bilde des jungen Künstlers, der, geboren zu Berlin am 11. August 1801, seit seinem 18. Lebensjahr dem Hoftheater seiner Vater-

stadt als Baritonist und späterhin als Schauspieler angehörte, fällt das gesetzte und in seiner Art fertige Wesen auf, derselbe verständige, durch keine Leidenschaften und keine innern Kämpfe getrübte, ruhige, sachliche und liebevolle Ernst, der uns als Grundzug des Mannes in allen seinen spätern Lebensphasen entgegentritt. Eine frühe Verlobung, eine frühe Verheiratung, die den erst 23jährigen mit Therese Schlesinger, der treuen Gefährtin seines Lebens, vereinte, scheint dazu beigetragen zu haben, äußerlich und innerlich sein Leben in früher Zeit zu festigen. Ein stilles, aber regsames geistiges Leben entfaltet sich innerhalb der vier Wände seines Hauses. Musikalische Interessen vermitteln die Bekanntschaft mit dem acht Jahre jüngern Felix Mendelssohn-Bartholdy; es wird gemeinsam musiziert, und die ersten Versuche des frühreifen jungen Komponisten werden in engerem Kreise zur Aufführung gebracht. Und aus dem engen Freundschaftsbunde, der sich zwischen Devrient und Mendelssohn entwickelt, erblüht eine wertvolle Frucht: die Wiedererweckung von Sebastian Bachs Matthäus-Passion aus ungefähr hundertjährigem Todesschlaf. Man begreift die Genugtuung, womit Devrient, der Sänger des Christus bei jener Aufführung, in dem seinem musikalischen Freunde gewidmeten Erinnerungsbuch von jener Siegestat berichtet, die der deutschen Kunstwelt nach schweren, glücklich überwundenen Hindernissen das monumentale Werk der Bachischen Passionsmusik 1829 zum erstenmal wieder erschloß.

Neben seiner künstlerischen Wirksamkeit als Mitglied der Oper finden wir Devrient schon früh als Schauspieler tätig. Mitte der dreißiger Jahre vollzieht sich sein endgültiger Uebertritt auf das Gebiet des Schauspiels, wo er sich in ersten Helden- und späterhin in Charakterrollen aller Art als kluger und verständiger, wenn auch etwas nüchterner Darsteller und als Meister des gesprochenen Worts die Anerkennung der Kritik erwirbt. Er ist in den Traditionen des von Iffland gepflegten Natürlichkeitsstiles aufgewachsen, der sich auch nach dessen Tod auf der Berliner Hofbühne noch lebendig erhalten hat, wenngleich in Pius Alexander Wolff, dem Schüler Goethes und dem glanzvollen

Vertreter der Weimarer Schule, ein anfänglich fremdes Element in den Berliner Kreis getreten ist. Unvergeßlich aber vor allem haften in seiner Seele die gewaltigen Eindrücke, die der geniale und keusche künstlerische Realismus seines großen Oheims Ludwig Devrient in ihm hinterläßt. Wenngleich die Kräfte des Meisters in wahnsinniger Selbstzerstörung bereits mit unheimlicher Geschwindigkeit ihrem Verfall entgegeneilen, sind seine gewaltigen Schöpfungen doch noch jetzt von so eindrucksvoller Beredtsamkeit, daß sich dem Neffen daraus das Wesen der darstellenden Kunst in ihrem innersten Kerne erschließt, einer Kunst, die sich, bei der genialsten Kraft der Charakterisierung, doch weitab von allem virtuosenhaften Isolierungsstreben allzeit bescheiden in den Dienst der Natur, der Gesamtheit und des darzustellenden Gedichtes zu stellen weiß.

Von der Kunst der Menschendarstellung trägt ihn sein Sinnen und Trachten schon früh zu den höhern leitenden Aufgaben des Theaters und darüber hinaus zur Beschäftigung mit den höchsten kulturellen Zielen, die dem Theater und der Schauspielkunst nach seiner Auffassung gesetzt sind. Schon in der Berliner Zeit schärft sich der beobachtende Blick des jungen Künstlers für die Grundbedingungen eines erfolgreichen direktorialen Wirkens am Theater, indem ihm aus der Intendanz des Grafen Brühl, aus dem immer mehr überhandnehmenden Zerfall und der schließlichen Ohnmacht der künstlerischen Regie alle Schäden einer bureaukratischen Theaterleitung zum klaren Bewußtsein kommen.

An die Gründung und Pflege eines Schauspielervereins, der das Ziel verfolgt, den Zusammenschluß des Schauspielerstandes, seine Bildung und soziale Hebung durch gemeinsame künstlerische und literarische Beschäftigung, durch Studien aller Art zu fördern, ist Devrient, als die eigentliche Seele des Unternehmens, in hervorragendem Maße beteiligt. Er steht in regem Briefwechsel mit Ludwig Tieck in Dresden, dem er seine Gedanken und Pläne mitteilt, mit dem er technische und künstlerische Fragen aller Art bespricht, den er bei der Auffassung bedeutender Rollen wie Hamlet und Tasso zu Rate zieht, dessen

Vortragskunst und dessen umfassendes literarisches Wissen ihm eine Fülle von Anregung und Belehrung bietet, den er mit hingebender Bewunderung als seinen eigentlichen dramaturgischen Lehrer und Meister verehrt.

Durch einen längern Aufenthalt in Paris (1839) erweiterte Devrient seinen künstlerischen Gesichtskreis und legte in seinen Pariser Briefen, die noch heute sehr viel Lesenswertes bieten, scharfsinnige Beobachtungen über die damaligen Matadore des französischen Theaters nieder, über das Charakteristische der französischen Bühne und ihrer scenischen Einrichtungen, über die glanzvolle und sichere Technik der nachbarlichen Kunst, die sich freilich auf dem Gebiet der Tragödie mit der Tiefe und dem Charakterisierungsvermögen der deutschen Schauspielkunst nicht zu messen vermochte.

Was Devrient für seinen Beruf und dessen Hebung erstrebte, hatte er bereits 1840 in einer kleinen, indirekt auf Veranlassung von Alexander von Humboldt verfaßten Schrift Ueber Theaterschulen niedergelegt. In dieser Schrift wie in der neun Jahre später durch das Preußische Kultusministerium veranlaßten Broschüre Das Nationaltheater des neuen Deutschlands zeigt sich Devrients künstlerische Individualität in höchst charakteristischen Zügen.

Was heute zum Teil, allerdings nur zum kleinen Teil, verwirklicht ist, die systematisch eingerichtete Theaterschule zur technischen, künstlerischen und literarischen Ausbildung des jungen Schauspielers: die Forderung einer solchen Schule und das bis in alle Einzelheiten ausgeführte Programm ihrer Einrichtung tritt uns in Devrients Vorschlägen vom Jahr 1840 zum erstenmal in voller Schärfe entgegen. Unerträglich erscheint ihm der Gedanke, daß inmitten der emsigen Sorgfalt, die sämtlichen übrigen Künsten in der Heranbildung ihrer Jünger zuteil wird, der Schauspieler allein wild und ohne künstlerische Schulung aufwachsen soll. Unerträglich ist ihm die in Laien- und sogar in Künstlerkreisen vielfach verbreitete Anschauung, daß das große schauspielerische Talent, daß das Genie die Bildung und den Unterricht entbehren könne. Die ihm zur felsenfesten Ueberzeugung gewordene

Wahrheit, daß auch das größte Genie, ohne die Förderung der Schule, niemals den höchsten Grad seiner Vortrefflichkeit erreichen kann, hatte sich ihm durch das Beispiel seines großen Oheims Ludwig in eindringlicher Weise eingeprägt. An ihm, einem der größten schauspielerischen Genien der Theatergeschichte, der aber infolge des Mangels aller technischen Durchbildung seines Körpers und des Mangels der Umgangsformen der vornehmen Welt zur Verkörperung aristokratischer Gestalten zeitlebens unfähig blieb, der infolge der Monotonie seines Vortrags an allen eigentlich rhetorischen Aufgaben völlig scheiterte: an dem warnenden Beispiel von Ludwig Devrient konnte der Neffe die Grenzen erkennen, die selbst dem außerordentlichen Talente gesetzt sind, wenn es der strengen technischen Erziehung ermangelt.

So einleuchtend und selbstverständlich dies erscheinen mag, so aktuell beinahe und modern mutet noch heute der Inhalt jener kleinen Reformschrift an, in einer Zeit, wo sich die scharfe Grenzlinie zwischen Dilettantismus und Kunst — nicht am mindesten durch den immer mehr überhandnehmenden Dialekt-Unfug auf unsern Theatern — auch für das Bewußtsein der Gebildeten immer mehr zu verwischen droht und wo das Publikum durch die Macht einer marktschreierischen Reklame dazu überredet werden soll, in dem platten und ungebildeten Naturalismus herumreisender Bauern- und Bürgertruppen, in der Vorführung von Volksfestspielen aller Art künstlerische Offenbarungen zu bewundern, die mit den Leistungen einer künstlerisch geleiteten Berufsbühne in einem Atem genannt zu werden verdienen.

Und in engem Zusammenhang mit Devrients Vorschlägen für die Errichtung der Theaterschule steht das, was den Inhalt jener zweiten Reformschrift, Das Nationaltheater des neuen Deutschlands, bildet. Klar und scharf tritt hier zum erstenmale das hervor, was als der Kernpunkt der Devrientschen Kunstanschauungen zu betrachten ist: die Forderung einer Verstaatlichung des Theaters, d. h. die Forderung, daß das Theater als eines der vornehmsten Kulturelemente des modernen Staats, das nach Devrients Ueber-

zeugung unmittelbar neben Schule und Kirche seinen Rang zu behaupten hat, daß das Theater, wofern es seine hohe Aufgabe erfüllen soll, der Spekulationswut kunstunfähiger Theater-Industrieller entrissen werden müsse; die Erkenntnis, daß jedes Kunstinstitut, das finanziell nicht gesichert ist, das ausschließlich auf finanziellen Gewinn und deshalb auf den Geschmack des großen Publikums angewiesen ist, auf seine künstlerische Mission verzichten muß; die Forderung, daß deshalb dem Staat die gebieterische Pflicht obliege, sich des Theaters anzunehmen und ihm alle Segnungen eines staatlich gesicherten Institutes zuteil werden zu lassen. In den kleinen und kleinsten Privatunternehmungen, die auch die winzigsten Provinzstädte durch die zweifelhafte Segnung einer Schaubühne beglücken und durch elende Vorstellungen von Theaterstücken, die den Geschmack des Publikums reizen, ihr kärgliches Dasein fristen, sieht Devrient die tiefste Wurzel des Verderbens. Die Vorschläge, womit er diesem Uebel zu steuern sucht, indem er eine bessere, wohl organisierte und künstlerisch geleitete Truppe die verschiedenen Orte eines bestimmten Bezirks der Reihe nach durchziehen lassen will, haben ein besonderes Interesse durch die Verwirklichung, die man dieser Idee in jüngster Zeit durch die Gründung von Städtebundtheatern da und dort wohl zu geben suchte.

Und Hand in Hand mit diesen Ideen von einer Verstaatlichung des Theaters geht die zweite Forderung, die sich Devrient aus der Praxis sowohl wie aus der Geschichte der dramatischen Kunst mit zwingender Notwendigkeit ergeben hat und die den unverrückbaren Mittelpunkt seines künstlerischen Programms bildet: die Forderung, daß das Theater — entgegen dem meist geübten Brauche, der an die Spitze des kompliziertesten und die vielseitigste Sachkenntnis verlangenden Apparates vornehme Dilettanten, kunstbeflissene Offiziere oder im besten Falle doktrinäre Literaten zu stellen pflegt — daß das Theater als ein Kunstinstitut auch künstlerischer Führung bedürfe, einer *fachmännischen* Führung, die in *einer* Hand die obersten direktorialen und sämtliche künstlerischen Obliegenheiten vereinigt.

Wohl mögen uns manche der Vorschläge, die uns in

jenen Reformschriften Devrients entgegentreten, heutzutage als utopisch, als undurchführbar und in der Forderung einer Verstaatlichung des Theaters in mancher Hinsicht als unvereinbar mit dem Geiste der modernen Zeit erscheinen. Und doch: wenn wir uns die heutigen Theaterzustände vor Augen halten, wenn wir uns die zweifelhaften Segnungen vergegenwärtigen, die die Gewerbefreiheit und die Einordnung der Schaubühne unter die Gewerbe dem Theaterwesen in mehr als einer Beziehung beschert hat, wenn wir uns erinnern, daß von den tonangebenden Theatern unsrer Großstädte bis herab zu der kleinsten Winkelbühne der Provinz — Geschäft und immer wieder Geschäft das eigentliche Triebrad der theatralischen Unternehmungen ist: dann werden wir nicht ohne das Gefühl einer gewissen bittern Resignation auf den kühnen und strengen Idealismus zurückblicken, der uns aus den vergilbten Blättern jener Devrientschen Reformschriften entgegenweht.

Zur Zeit als Devrient seinen Mahnruf über das Nationaltheater des neuen Deutschland in die Welt entsandte, gehörte er nicht mehr dem Berliner Hoftheater an. Ein Antrag des Königs von Sachsen, der ihn 1844 an das Hoftheater zu Dresden berief, schien ihm die Möglichkeit zu bieten, seinen Wirkungskreis beträchtlich zu erweitern und seine reichen Kenntnisse und Erfahrungen an verantwortungsvoller Stelle zu verwerten. Allein ziemlich rasch folgte den frohen Erwartungen die Enttäuschung. Sehr bald mußte Devrient erkennen, daß er als Regisseur, der sich nicht zugleich im Besitz der obersten direktorialen Befugnisse befand, nicht imstande war, seinen künstlerischen Intentionen in solchem Umfange Nachdruck zu verleihen, wie es zu einem gedeihlichen Resultate notwendig war. Ernste Zwistigkeiten mit seinem Bruder, dem damals im Glanzpunkt seines Ruhmes stehenden Heldenspieler Emil Devrient, dem verhätschelten Liebling des Dresdener Publikums, dessen selbstherrlicher Ich-Kultus sich dem strengen Regimente des neuen Regisseurs hartnäckig widersetzte, veranlaßten Eduard, schon nach zwei Jahren seine Regietätigkeit niederzulegen und sich auf sein schauspielerisches Wirken zu beschränken. In zwei

Brüdern verkörpert, prallten hier zwei entgegengesetzte Richtungen der Schauspielkunst, das Sonderinteresse des beifallslüsternen Virtuosentums und das Gesamtinteresse der harmonischen Totalwirkung, in heftigem Zusammenstoß aufeinander.

Devrients Verzicht auf die Regieführung — so bedauerlich sie an sich für die Interessen der Dresdener Bühne war — kam wenigstens einem zu gute: der stillen literarischen Tätigkeit, die Devrients freie Stunden ausfüllte. So wurde es möglich, daß im Lauf der folgenden Jahre die ersten drei Bände jenes Werkes zur Vollendung kamen, dessen Vorstudien und Ausarbeitung ihn seit lange schon in Anspruch genommen hatten: der Geschichte der deutschen Schauspielkunst.

Dieses Werk, in Verbindung mit den beiden Reformschriften Devrients, in denen sein künstlerisches Programm in allen seinen Hauptzügen zum Ausdruck kam — auch die durch ihre Frische, durch die Plastik ihrer Schilderung und die Größe ihrer Perspektive noch heute ausgezeichnete kleine Schrift über Oberammergau war mittlerweile an die Oeffentlichkeit getreten — diese Schriften mögen es in erster Linie gewesen sein, die den Blick der maßgebenden Persönlichkeiten auf den Dresdener Hofschauspieler Eduard Devrient lenkten, als die Besetzung der obersten leitenden Stelle an dem seiner Einweihung entgegensehenden neuerbauten Hoftheater zu Karlsruhe in Frage kam.

Mit der Berufung Devrients durch Großherzog Friedrich, den damaligen Prinzregenten von Baden, vollzog sich ein bedeutungsvoller Moment in der neueren Theatergeschichte. In bewußtem Bruch mit der allerorten üblichen Tradition, die die oberste leitende Stelle an den Hofbühnen wie eine der übrigen Hofchargen zu besetzen pflegte, wurde zum erstenmal hier der bürgerliche Fachmann mit der gesamten unumschränkten künstlerischen Leitung des Institutes betraut. Was Devrient an zahllosen Stellen seiner Schriften verlangt hatte, was ihm in Dresden nur in ganz unvollkommenem Maße gewährt worden war, das wurde ihm in Karlsruhe durch das großherzige Vertrauen seines Fürsten in dem ganzen Umfang der von ihm gestellten Forderungen eingeräumt. Ein Statut, das Devrients

Befugnisse festsetzte, legte die Verantwortung für die gesamte künstlerische und administrative Leitung in seine Hände und sicherte ihn ausdrücklich vor allen unbefugten Eingriffen der oberen Verwaltungsbehörde.

Es gewährt einen eigentümlichen Reiz, in den Briefen, die Eduard Devrient gelegentlich seines ersten Aufenthalts in Karlsruhe während der Vorverhandlungen über seine Ernennung an seine Gattin richtete, die frischen und unmittelbaren Eindrücke zu verfolgen, die die damaligen Karlsruher Zustände auf ihn hervorriefen, und vor allem die warme und herzliche Begeisterung zu beobachten, mit der ihn die persönlichen Begegnungen mit dem jungen Fürsten und dessen liebevolles Eingehen auf seine Ideen und Kunstideale erfüllten [1]). Ohne jegliche Scheu konnte Devrient hier in vertraulicher Zwiesprache mit seinem künftigen Landesherrn seine Lieblingsgedanken entwickeln und seine Forderung begründen, daß „das Theater einer starken Direktion bedürfe, gegen deren Bestimmungen auch nicht der kleinste Schlupfwinkel offen bleiben dürfe". Ueber das Resultat solcher Unterredung konnte er seiner Gattin berichten: „Der Prinzregent hatte mir mit leuchtenden Augen zugehört, reichte mir jetzt die Hand, drückte die meine ganz herzhaft und sagte: wie sehr es ihn freue, diese Aeußerungen von mir zu hören. Es sei sein dringender Wunsch: das Hoftheater in die Reihe der Kulturanstalten des Landes zu stellen. Er habe die geringe Meinung nie geteilt, daß das Theater nur zur Unterhaltung bestimmt sei, und wenn ich die Ausführung meiner Intention unternehmen wolle, so werde ich an ihm einen zuverlässigen Verbündeten haben." Und als er vor dem endgültigen Abschluß des Dienstvertrags sich zur Abreise von Karlsruhe anschickt, schreibt er der Gattin: „So scheide ich, formell ungebunden, im Gemüte aber gefesselt von der wunderseltenen Persönlichkeit dieses Prinzen. Unter solchem Dienstherrn glaubt man sich gesichert, alles unternehmen zu können."

Die Zusicherungen, die der Prinzregent dem Künstler im August 1852 gegeben hatte, wurden im Laufe der beinahe achtzehnjährigen Direktionsführung Devrients in reichstem Maße

erfüllt. Devrient war sich des Dankes, den er seinem fürstlichen Gönner schuldete, bewußt, als er nach fünf arbeitsvollen Theaterjahren mit Bezug auf die laue Haltung, die man seinen Ideen seinerzeit am preußischen und sächsischen Hof entgegengebracht hatte, in sein Tagebuch die denkwürdigen Worte schrieb: „Mein Großherzog ist der einzige Fürst, der mich darauf berufen, der meine Ueberzeugung von der Bestimmung des Theaters teilt, der mein Programm zur Ausführung dieser Ueberzeugung gebilligt und bis auf den heutigen Tag in Autorität erhalten hat.“

Als Devrient 1870 von der Leitung der Karlsruher Bühne in die Muße des Privatlebens zurücktrat, wurde es ihm möglich, am Abend seines Lebens sein literarisches Hauptwerk zum Abschluß zu führen und in dem letzten Bande der Geschichte der deutschen Schauspielkunst (1874) der Mitwelt eine Art von künstlerischem Testament zu übergeben. Ein Testament allerdings, aus dessen Schlußbetrachtungen eine gewisse Bitterkeit des Tones herauszuklingen scheint; eine gewisse Bitterkeit, die sich seiner wohl bemächtigte, wenn er die deutschen Theater in ihrem Gesamtbild überblickte, wenn ihm die neue Gewerbeordnung von 1869 das Scheitern seiner liebsten Hoffnungen vor Augen führte.

Aber alle Bitternis vermag die felsenfeste Ueberzeugung und den idealen Glauben des 73jährigen an seine Sache nicht zu beugen, und so klingen die Schlußbetrachtungen seines Buches nochmals in das mächtig anschwellende Leitmotiv seines künstlerischen Denkens aus:

„Die unabhängige Staatsgewalt allein kann das ideale Drama in seiner selbständigen Würde aufrecht erhalten; die industrielle Abhängigkeit vom Publikum zieht es in die Alltäglichkeit oder in die Fratze herab.

„Ohne Ideal aber geht eine Kunst verloren, wie ein Volk ohne Glauben.“

Ein Schlußwort — so bedeutungsvoll und inhaltschwer, wie jene Anfangsworte, womit er die ersten Bände seiner Kunstgeschichte vor beinahe dreißig Jahren in die Welt entsandt hatte.

Die Beschäftigung mit der Geschichte der deutschen Schauspielkunst zieht sich durch viele Jahrzehnte, man kann wohl sagen, von seinen Jugend- und Mannestagen bis in sein spätes Greisenalter. Das Buch ist Devrients Lebenswerk in der wahrsten Bedeutung des Wortes; ein Lebenswerk vor allem auch dadurch, daß die ganze Fülle seiner reichen künstlerischen Erfahrungen, die ganze Reife seiner künstlerischen Lebensanschauung darin seinen vollendeten Ausdruck gefunden hat.

In seinem wissenschaftlichen und literarischen Wert ist das Buch ein in gewissem Sinne pfadfindendes Werk, indem es zum erstenmal in die bis dahin ziemlich ungangbare Wildnis der Theatergeschichte einzudringen sucht, indem es zum erstenmal den Versuch unternimmt, die Schauspielkunst als solche, in ihrem Entstehen, Wachsen und Werden, in ihrem Zusammenhang mit der dramatischen Literatur, von den ältesten bis auf die neusten Zeiten zu verfolgen und in ihrem Entwicklungsgang und in ihren Bedingungen klar zu legen.

Das Werk war als ein Merkmal deutschen Forscherfleißes um so bewundernswürdiger, als es die Arbeit eines Autodidakten war, der ohne das Rüstzeug gelehrter Bildung an die unendlich mühevolle Aufgabe herantrat; um so bewundernswürdiger, wenn man bedenkt, daß es an brauchbaren Vorarbeiten beinahe so gut wie vollkommen fehlte.

Wissenschaftlich freilich ist das Werk durch die theatergeschichtlichen Forschungen der letzten Jahrzehnte teilweise beträchtlich überholt; namentlich die Darstellung der ältern Theatergeschichte, für die sich eine Unmenge neuer wichtiger Quellen erschlossen hat, bedürfte in den Einzelheiten beinahe auf Schritt und Tritt der Korrektur oder der Ergänzung, um auf der Höhe der heutigen Forschung zu stehn. Diese Mängel nehmen dem Buche nichts von dem, worin sein dauernder Wert besteht. Je dürftiger das Quellenmaterial war, das Devrient zur Verfügung stand, desto bewundernswerter ist die beinahe instinktive Treffsicherheit, womit er von den wichtigsten Perioden und Entwicklungstufen in der Geschichte der neuern Schauspielkunst ein in der Hauptsache richtiges und auch heute noch

unanfechtbares Bild zu entwerfen wußte. Je mehr er sich den neuern Zeiten nähert, desto kräftiger und reizvoller wird die Farbengebung, und wo er Zeiten und Persönlichkeiten aus eigner Anschauung schildert, da gestalten sich Charakterbilder von höchster Frische und Anschaulichkeit.

Was aber Devrients Kunstgeschichte zu einem in seiner Art einzig dastehenden Werk erhebt, ist dies, daß hier die Geschichte der Schauspielkunst, weitab von jeder doktrinären Betrachtungsweise, von einem der gründlichsten Kenner dieser Kunst entwickelt wird, daß des Verfassers intime Vertrautheit mit allen Bedingungen und Verhältnissen des Theaters ihn befähigt, dem Buch den belebenden Geist seiner reichen theatralischen Lebenserfahrung einzuhauchen. An der Hand der geschichtlichen Darstellung wird der Leser in die ewigen Grundgesetze der Schauspielkunst eingeweiht, in das Wesen einer künstlerischen Regie und in die Bedingungen der Direktionsführung, in alle nur denkbaren künstlerischen und praktischen Fragen, die sich auf das Gebiet des Theaters erstrecken. Devrients Kunstgeschichte ist das goldene Buch des Theaters, das für alle Zeiten eine Fundgrube reicher dramaturgischer Belehrung und ewig gültiger Theaterweisheit bleiben wird.

Die Geschichte der deutschen Schauspielkunst ist ein subjektives Buch, insofern es die ernste, in sittlicher Beziehung beinahe puritanisch strenge Denkweise, den ganz und gar in den Interessen seines Standes und seines Berufes aufgehenden Sinn des alten Komödiantenmeisters in greifbarer Deutlichkeit widerspiegelt. Was Devrient in seinen dramatischen Produkten, in den mit geschickter und bühnenkundiger Hand gearbeiteten, in ihrer sentimentalen Biederkeit heutzutage aber völlig veralteten bürgerlichen Schauspielen und Lustspielen, die bis in die sechziger Jahre herein häufige Gäste auf unsern Bühnen waren (Verirrungen, Treue Liebe u. a.), nicht gewesen ist: ein Dichter, das wird er zuweilen wohl in seiner Kunstgeschichte, wo seine Darstellung in einzelnen Teilen — so in dem Kabinetstück des Vorworts — von wirklich dichterischem Hauche durchweht wird.

In der Geschichte der deutschen Schauspielkunst, deren künstlerischer Wert auch durch die weitern Fortschritte der Wissenschaft keine Einbuße erleiden kann, hat sich Eduard Devrient ein literarisches Denkmal errichtet, das ihn überdauern wird.

Und diesem literarischen Lebenswerk zur Seite steht eine zweite Schöpfung, deren ehrendes Gedächtnis sich hoch genug in der Kunstgeschichte erhebt, um der nivellierenden Tätigkeit der Zeit Trotz bieten zu können, dem literarisch-theoretischen Werke gewissermaßen ein praktisches Gegenstück: die Reorganisation und die Leitung des Karlsruher Hoftheaters von 1852 bis 1870.

Um eine Reorganisation von Grund auf handelte es sich, als Devrient an die Spitze der Karlsruher Bühne trat; um die Aufrichtung eines völlig neuen Gebäudes auf brach gelegenem und versumpftem Boden — einem neuen künstlerischen Bau, der sich symbolisch gleichzeitig verkörperte in dem neuen Hause, das sich aus den eingeäscherten Trümmern des durch die Katastrophe von 1847 zerstörten alten Karlsruher Hoftheaters erhob.

Dem neuen künstlerischen Bau mußte vor allem eine feste Grundlage geschaffen werden in einem auf der klassischen Literatur sich aufbauenden Spielplan, der die bis dahin arg vernachlässigten Werke der Klassiker in Schauspiel und Oper systematisch und dauernd in ihre Rechte setzte. Liebevollste Sorgfalt wurde vor allen andern Shakespeare zuteil, der damals erst durch sorgfältig vorbereitete Aufführungen, durch regelmäßige Pflege und gelegentliche zyklische Vorführungen in der vollen Schönheit seiner überragenden Größe zur Geltung kam. Das Shakespeare-Repertoire wurde auf zwanzig verschiedene Stücke des Dichters ausgedehnt, die fast durchweg in neuen, einheitlichen Einrichtungen des Direktors auf die Bühne kamen. Gegenüber den freien und willkürlichen Bearbeitungen, wie sie bis dahin noch vielfach üblich gewesen waren, wurde das Original soweit als möglich hergestellt, eigenmächtige dichterische Zusätze vermieden, das Ganze in der Hauptsache nur scenisch

und technisch den Bedingungen der modernen Bühne angepaßt. Dadurch wurde für Shakespeares Dramen eine Fassung geschaffen, die heute freilich infolge allzu starker Kürzungen und mancher unnötigen, vielfach durch eine übertriebene Prüderie diktierten Aenderungen schon da und dort veraltet erscheint, die aber damals einen unleugbaren bedeutenden Fortschritt bedeutete und den Shakespeare-Vorstellungen der Karlsruher Bühne weithin Ansehen und Ruhm verschaffte.

Dieselbe Sorgfalt wurde den deutschen Klassikern gewidmet, deren Werke mit seltener Vollständigkeit im Spielplan erschienen. Ein besonderes Verdienst erwarb sich Devrient in der Bühnengeschichte der Räuber, die er — dem epochemachenden Vorgang der Meininger vorgreifend und entgegen dem damals noch allgemein geübten Brauche — 1860 zum erstenmal in einer auf der Originalfassung fußenden Einrichtung und in dem der Dichtung schmählich entzogenen Kostüm des 18. Jahrhunderts zur Aufführung brachte. In gleicher Weise wurde der Aufführung des Don Karlos eine von der Schablone abweichende, literarisch wertvolle neue Fassung des Dramas zugrunde gelegt. Kleists Käthchen brachte Devrient, als der erste nach Schreyvogel und Laube, in einer würdigen literarischen Form auf die deutsche Bühne. Von auswärtigen Klassikern wurde vor allem Molière mit häufigen Aufführungen des Geizigen und des Tartuffe, Calderon und Moreto mit dem Leben ein Traum, dem Richter von Zalamea und Donna Diana, der Däne Holberg mit den neuerdings wieder da und dort hervorgeholten Komödien: Der geschwätzige Barbier und Ein Mann, der keine Zeit hat, zu Gast geladen. Die Antike war durch Antigone, die deutsche Romantik u. a. durch Tiecks Blaubart vertreten, einem Lieblingswerke Devrients, um dessen Aufführung in einer von ihm verfaßten Bearbeitung er sich schon in Berlin und Dresden bemüht hatte.

Und Hand in Hand mit der Pflege der Klassiker ging eine rege Berücksichtigung des literarischen Schaffens der Gegenwart. Die beliebten Modeschriftsteller jener Tage,

Benedix und Birch-Pfeiffer, deren zahlreiche Produktionen in erster Linie die Kosten der leichten Unterhaltung tragen mußten und die den Darstellern von Devrients pädagogischem Standpunkt aus viele fördernden und lehrreichen Aufgaben boten, nahmen freilich einen überbreiten Raum in dem Spielplan ein. Aber daneben kamen auch die Ersten und Besten ihrer Zeit unter Devrients Aegide zum Gehör, und manche unter ihnen verdankten der Karlsruher Bühne und ihrem Führer wertvollste Unterstützung und Förderung. Vor allem hat sich Devrient um Albert Lindner, Gustav Freytag und Otto Ludwig und die endgültige textliche Gestaltung ihrer Bühnenwerke in hohem Grade verdient gemacht. Es gewährt ein Bild von eigentümlichem Reize, in dem Briefwechsel Devrients mit Freytag und Lindner[2]) den Bühnenleiter im intimsten literarischen Verkehre mit den beiden Dichtern zu beobachten und im einzelnen zu erkennen, wie sich der fruchtbare Einfluß dieses Verkehrs bemerkbar macht, wie in gegenseitigem Gedankenaustausch alle kleinen und kleinsten Fragen erwogen werden, bis das Bühnenwerk endlich seine letzte Fassung erhalten hat, in der es mit liebevollster Sorgfalt von Devrient vorbereitet, dem siegreichen Erfolge entgegengeht.

Die erste Karlsruher Aufführung der Journalisten (am 2. Januar 1853) war nach der einige Wochen vorher in Breslau ziemlich flüchtig herausgeworfenen Uraufführung des Stücks nach des Dichters eigner Aussage die eigentliche Probe-Aufführung des klassischen Lustspiels, die das maßgebende Vorbild schuf für die endgültige textliche Gestaltung und die Grundzüge der Inscenierung und Darstellung. Bei dem warmen und lebhaften Interesse, das Devrient dem gesamten literarischen Schaffen der Gegenwart, soweit es von künstlerischem Ernste getragen war, entgegenbrachte, erstaunt es umsomehr, daß die beiden bedeutendsten und stärksten Talente der sogenannten nachklassischen Literaturperiode, Grillparzer und Hebbel, eine beschämend stiefmütterliche Behandlung auf der Karlsruher Bühne erfuhren. In den achtzehn Jahren von Devrients Direktionsführung wurden von Grillparzer einzig Sappho und Medea,

die als dritter Teil der Vließ-Trilogie nicht als ein künstlerisches Ganzes gelten kann, und auch von Hebbel nur ein Fragment, die beiden ersten Teile der Nibelungen, zur Aufführung gebracht — eine Vernachlässigung, die durch den Umstand, daß die Kunst der beiden großen Dichter ihrer Zeit mit Riesenschritten voraneilte, kaum entschuldigt werden kann, angesichts der Sympathien, die Devrient dem mit Hebbel vielfach verwandten herben Realismus Otto Ludwigs entgegenbrachte. In Devrients Zurückhaltung gegen Hebbel spielten allerdings seine in einer gewissen engherzigen Pedanterie befangenen Anschauungen über die moralische Aufgabe der Schaubühne wohl eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Zur Durchführung seiner künstlerischen Intentionen bedurfte Devrient einer vollkommenen Neugestaltung und Neuschulung seines Personals. Zu den wenigen brauchbaren Elementen, die er bei seinem Dienstantritt vorfand, gewann er im Laufe der folgenden Jahre eine Reihe frischer jugendlicher Talente, aus denen er sich, meist durch persönliche Belehrung, den Stamm seines Personals heranbildete. Der glückliche Zufall, der ja bei Engagements- und Personalfragen eine sehr bedeutende Rolle spielt, unterstützte Devrient, indem er ihm einige Talente allerersten Ranges zuführte — vor allem Rudolf Lange und dessen nachmalige Gattin Johanna Scherzer, später Oskar Höcker u. a. — die den an sie herantretenden glänzenderen finanziellen Anerbietungen widerstanden um des Reizes willen, ihre Kräfte an der sich bald eines vortrefflichen Rufes erfreuenden Bühne Devrients zu schönster Blüte entfalten zu können.

Wohl mochte Devrient manchen harten Strauß zu bestehn haben, wenn es sich darum handelte, den Ehrgeiz des einzelnen, der sich am unrechten Platz in den Vordergrund zu drängen suchte, in die gebührende Stellung im Ensemble zurückzuweisen. Denn das war das erste, was der Künstler in der Schule Devrients zu lernen hatte: daß es nicht seine Sache sei, zu glänzen und hervorzustechen, sondern in bescheidener Selbstbeschränkung dem Dichter zu geben, was des Dichters war. Alles Virtuosenhafte und Aufdringliche in der Schauspielkunst

hatte zu verschwinden zugunsten des vornehm abgestimmten Zusammenspiels.

Wie auf dem Gebiete des Schauspiels, so wurde auch auf dem der Oper, wo Joseph Strauß, später Wilhelm Kalliwoda und Hermann Levi den Dirigentenstab führten, ein vollständig neues Repertoire aufgebaut. Gluck, der dem Karlsruher Publikum bis dahin ein Fremdling gewesen war, hielt mit seinen hervorragendsten Schöpfungen und in stilgerechten Aufführungen seinen siegreichen Einzug; neben Webers gangbaren Bühnenwerken wurde namentlich Mozart in möglichster Vollständigkeit dem Spielplan einverleibt. Der künstlerischen Neubearbeitung der Texte, der Herstellung der Originalrezitative an Stelle eines durch possenhafte Zusätze entstellten Dialoges wurde liebevollste Sorgfalt zugewendet. Des dahingeschiedenen Freundes Mendelssohn wurde durch scenische Aufführungen des Loreley-Fragmentes, der ersten Walpurgisnacht und der Heimkehr aus der Fremde in pietätvoller Weise gedacht. Dem Verständnis für Richard Wagners gewaltiges Reformwerk wurde durch zahlreiche Aufführungen seiner ältern Schöpfungen, mit denen die Namen von Adolf Grimminger, Ludwig Schnorr von Karoldsfeld, Malvina Garrigues und Joseph Hauser unlösbar verbunden sind, in energischer Weise vorgebaut, ohne daß Devrient selbst starke innere Sympathien für die Bestrebungen des Dichterkomponisten gehabt zu haben scheint. Die französische und italienische Oper war in allen ihren bessern Werken vertreten; nur Gounods Margarete, die Devrient als eine Verballhornung des größten deutschen Gedichtes betrachtete, verweigerte er entgegen dem Drängen des Publikums den Eintritt auf die Karlsruher Bühne.

Was Devrient in den achtzehn Jahren seiner Direktionsführung geleistet hat, konnte er nur dadurch erreichen, daß er nominell und tatsächlich der einzige und oberste Leiter des Institutes war; er war sein eigner Oberregisseur und Dramaturg, er hielt die Fäden der sämtlichen Ressorts in seinen Händen und war mit dem gesamten Betrieb bis in die kleinsten Einzelheiten hinein aufs innigste verwachsen. Er hat gezeigt, was

erreicht werden kann, wenn die unbeschränkte oberste Leitung eines Kunstinstituts in den richtigen Händen liegt; er hat deutlich die Wege gewiesen, die beschritten werden müssen, wenn eine Bühne in einheitlichem künstlerischem Geiste geleitet werden soll.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, daß Devrient in Karlsruhe leichte Arbeit hatte, daß sein künstlerisches Reformwerk einen sehr fruchtbaren Boden in Karlsruhe vorfand. Um die Verdienste ganz zu würdigen, die sich Großherzog Friedrich durch die Berufung Devrients und in noch höherem Maße durch die energische Durchführung des einmal von ihm gewählten Programms, durch eine kraftvolle Unterstützung der neuen Direktion erworben hat, muß man sich die außerordentlichen Schwierigkeiten und Hemmnisse vergegenwärtigen, gegen die Devrient namentlich in den ersten Jahren seines Wirkens unablässig zu kämpfen hatte. Schritt für Schritt, in langsamem, mühevollem Ringen mußte er die Vorurteile und die offenkundige Abneigung des Publikums in Teilnahme an seiner künstlerischen Arbeit zu verwandeln suchen. Es war in Wirklichkeit immer nur ein kleines Häuflein ernsterer Kunstfreunde und Kunstkenner, die den Wert von Devrients Leistungen zu würdigen und die Bedeutung seines Reformwerks zu schätzen wußten. Die große Masse des Publikums stand den Bestrebungen Devrients, dem strengen und ernsten Geiste, der aus seiner Theaterleitung sprach, wie jedem vornehmen künstlerischen Wirken, das darauf verzichtet, dem Geschmack der Majorität zu schmeicheln, entweder gleichgültig oder aber direkt ablehnend und feindselig gegenüber. Die umfangreiche und konsequente Pflege der klassischen Literatur, insbesondere der Shakespeareschen Dramen, wurde als rücksichtslose Vergewaltigung des Publikums empfunden und die häufigen Wiederholungen gut studierter Vorstellungen, durch die Devrient den nur nach Neuigkeiten lüsternen Sinn der Theaterbesucher an den Reiz eines abgerundeten Schauspiel-Ensembles zu gewöhnen suchte, bildeten den Gegenstand unablässiger Klagen und Vorwürfe gegen die Direktion.

Aber Devrient ließ sich nicht entmutigen; mit unerschütterlicher Energie hielt er an dem Grundsatz fest, daß es Aufgabe einer künstlerisch geleiteten Bühne ist, den Geschmack des Publikums zu bilden und heranzuziehen; er setzte in Wirklichkeit um, was er schon 1838 an Ludwig Tieck geschrieben hatte: „So unähnlich der Künstler dem Prediger sein soll, darin muß er ihm gleichstehn, daß er den Leuten zeige, was sie erfahren sollen, nicht was sie erfahren wollen."

Wohl auf keinem andern Gebiete geistigen Schaffens wird so viel Mißbrauch getrieben mit dem beliebten Wort von der „guten alten Zeit" wie auf dem des Theaters; auf keinem andern Gebiet erscheint die Vergangenheit im Vergleich zu der Gegenwart stets in so rosenrotem Lichte, wie auf dem des Theaters. Der transitorische Charakter der Schauspielkunst verbietet es, die Leistungen der Vergangenheit nachzuprüfen. Diese Erfahrung könnte mißtrauisch machen, auch in der Beurteilung der Devrientschen Theaterzeit, wenn nicht durch erste und beste Namen, durch Männer wie Ernst Koffka, durch Gustav Freytag u. a. bezeugt wäre, daß der Ruf, den die Vorstellungen der Karlsruher Bühne unter Devrient genossen, verdient war.

Gustav Freytag sagte zu Devrient, als dieser sich 1852 dazu anschickte, dem Ruf an das Karlsruher Theater Folge zu leisten: „Folgen Sie Ihrem Berufe! Aber Eines tun Sie mir zuliebe: denken Sie nicht zu gut von den Menschen und seien Sie Despot!"

Diese Mahnung hat Devrient nicht außeracht gelassen.

Er war in seiner beruflichen Tätigkeit eine Herrennatur, hart und rücksichtslos bis zur Schroffheit und Grausamkeit, wenn es galt, das durchzusetzen, was ihm zur Erreichung seiner künstlerischen Ideale notwendig schien. Jede persönliche Rücksicht mußte schweigen, wo ein sachliches Interesse in Frage kam und wo ihm eine Maßregel notwendig schien zur Aufrechterhaltung der von ihm gehandhabten strengen künstlerischen Disziplin.

Die rücksichtslose Energie, womit Devrient aus einem Chaos geordnete und ersprießliche künstlerische Zustände schuf,

die Energie, die scheinbar oft herzlos in persönlichen Fragen ausschließlich dem Interesse der Sache zu dienen suchte, berührte in der Tat sehr häufig die Grenzlinie des Despotismus. Dieser Despotismus freilich wurde willig getragen, da er in einer überlegenen literarischen Bildung, in einem überlegenen künstlerischen Können seine Stütze fand und in einem unanfechtbaren Gerechtigkeitsinn — einem Gerechtigkeitsinn, der nur in der letzten Zeit seines Wirkens, als der eigne Sohn auf dem Wahlplatz stand, ins Wanken geriet und das bis dahin unangetastete Ansehen des Bühnenoberhaupts zu erschüttern drohte. Ob und inwieweit der Gedanke an den Sohn und dessen künstlerische Förderung bewußt oder unbewußt mitspielte, als Devrient sich 1869 dazu verleiten ließ, mit dem württembergischen Hof wegen Uebernahme der obersten Leitung des Stuttgarter Hoftheaters in Verbindung zu treten, wird mit Sicherheit wohl kaum zu entscheiden sein. In jedem Fall bieten die Vorgänge vom März und April des Jahres 1869, die in Devrients Verhalten gegen seinen fürstlichen Gönner nicht jene unumwundene Offenheit zeigen, wie sie dieser um ihn verdient hatte — Vorgänge, die mittelbar wenigstens den allzufrühen Rücktritt Devrients von dem ihm mittlerweile verliehenen Posten des Generaldirektors im Januar 1870 im Gefolge hatten — ein unschönes Blatt in dem sonst so korrekt geführten Lebensbuche Devrients.

Es konnte nicht fehlen, daß eine so starre und eigenmächtig ihre Ziele verfolgende Persönlichkeit wie die Devrients neben aufrichtiger Verehrung und Bewunderung auch viel Feindschaft und Haß heraufbeschwor — Feindschaft, deren gehässige Ursache in den meisten Fällen wohl in dem kleinen Denken seiner Widersacher zu suchen war.

Wenn wir heute, wo das Persönliche an dem Bilde des Künstlers für uns bereits in graue Nebelfernen zurückzuweichen beginnt — vor wenigen Jahren war schon ein Vierteljahrhundert darüber verflossen, seit die sterbliche Hülle des am 4. Oktober 1877 Dahingegangenen zum Karlsruher Friedhof getragen wurde — wenn wir heute das Gesamtbild des Menschen und Künstlers in gefesteter Gestalt zu erfassen suchen, so verflüchtigt sich für

unser Auge alles Kleine und Bresthafte gegenüber der erquicken-den Fülle des Erfreulichen und Trefflichen, das dem künstlerischen Wirken von Eduard Devrient entströmt.

Dem von Freundesseite gegen Devrient vielfach erhobenen Vorwurf, daß sein Wirken in dem abseitsliegenden Karlsruhe verlorene Mühe sei, da es nicht auf das deutsche Theaterleben im großen einwirke, wußte Devrient zu entgegnen, daß Karlsruhe das einzige Hoftheater sei, dessen Fürst seinem Programm die Möglichkeit der Verwirklichung gegeben habe. Hier allein sei es ihm möglich gewesen, den Beweis zu erbringen, daß eine auf das Ideal gerichtete, konsequente Theaterführung selbst unter den ungünstigsten Umständen möglich sei.

„Diesen Erweis zu führen", fährt Devrient in seinen Aufzeichnungen fort, „halte ich für meine Lebensaufgabe, darum setze ich getrost meine letzten Jahre und letzten Kräfte an die Karlsruher Direktion und überlasse die Wirkung meiner Arbeit — ob groß, ob klein — dem großen Haushalt im Laufe der Dinge."

Was Devrient hier als seine Lebensaufgabe bezeichnet, hat er erfüllt.

In der Erfüllung dieser Aufgabe liegt das ideale Moment, das der Direktionsführung Devrients typische und ewig-gültige Bedeutung gibt; das ideale Moment, das die Erinnerung an den Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst, über die Zeit seines Erdenwirkens hinaus, auch in der Geschichte der deutschen Theater und ihrer Leitungen lebendig erhält.

Regiesünden.

Das wachsende Verständnis für die Wichtigkeit und Bedeutung der Regieführung hat die Entwicklung dieser Kunst namentlich seit den Tagen der Meininger theoretisch und praktisch in vieler Beziehung bedeutend gefördert. Aber die Vervollkommnung, die die Kunst der Inscenierung nach der einen Seite erfahren hat, ist ihr nach der andern vielfach zum Verhängnis geworden. Das Bestreben, dem Bühnenbild durch Dekoration, Möblierung, Beleuchtung, Kostüm, Komparserie und alles, was mit der äußern Inscenierung zusammenhängt, ein möglichst vollkommenes und der Wirklichkeit nachgebildetes Aussehen zu geben, hat die Regie in Verbindung mit dem auch auf diesem Gebiete immer mehr überhandnehmenden Naturalismus in eine häufige Uebertreibung, in ein störendes Zuvieltun hineingetrieben. Anstelle des zum großen Teile glücklicher Weise überwundenen Virtuosentums der Schauspielkunst ist in vielen Fällen ein Virtuosentum der Regie getreten, das sich selbstgefällig in den Vordergrund zu drängen sucht, anstatt sich mit der dienenden Rolle zu bescheiden, die auch ihr wie allen andern Faktoren in dem Gesamtorganismus des Theaters zufällt. Man vergißt vielfach, daß die Regie die beste ist, deren Leistungen dem Laien wie etwas Selbstverständliches erscheinen und sich ihm an keiner Stelle auffällig vor die Augen drängen.

In der Regieführung unsrer Bühnen tritt ein charakteristischer, sich immer wiederholender Zug zutage: der Uebereifer der Regie, dem Publikum Dinge und Vorgänge zu verdeutlichen, deren Verdeutlichung nicht nur völlig entbehrlich, sondern in den meisten Fällen geradezu schädlich ist. Die Regie geht von dem verkehrten Streben aus, dem Publikum die Phantasietätigkeit im Theater zu ersparen und anstatt, wie es ihr gutes Recht

ist, an deren Mithilfe zu appellieren, ihm alles in realistischer Deutlichkeit und Tageshelle vor die Augen zu rücken. Dabei vergißt sie, daß durch die kleinen und meist kleinlichen Realitäten, in deren naturgetreuer Vorführung sie ihre Kraft vergeudet, sehr vielfach Unwahrscheinlichkeiten geschaffen werden, die gerade durch den Realismus des betreffenden Vorgangs scharfes Licht erhalten; sie vergißt ferner, was das Wichtigere ist, daß sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers von dem Wesentlichen auf Aeußerlichkeiten ablenkt und die Nebensache zur Hauptsache erhebt; sie vergißt endlich, daß sie vielfach gerade das Gegenteil von dem erreicht, was sie bezweckt, und die Stimmung, die sie schaffen möchte, mehr oder minder zerstört.

An die Stelle doktrinärer Theorien möge das lebendige Beispiel treten.

In der Schlußscene von Hauptmanns Versunkener Glocke sucht die Regie einiger Bühnen die Wirkung dadurch zu heben, daß sie etwa nach den Worten:

Heinrich. Führt mich hinunter still:
Jetzt kommt die Nacht, die alles fliehen will.
Rautendelein. Die Sonne kommt!

— eine wirkliche Sonne am Horizont aufgehen läßt, die bis zum Fallen des Vorhangs die ganze Bühne mit ihrem grellen Licht überstrahlt. Die natürliche Folge ist, daß sich die Aufmerksamkeit des gesamten Publikums dem interessanten Vorgang des Theatersonnenaufgangs zuwendet, während die letzten Worte des sterbenden Glockengießers und seines elbischen Liebs im Strahlenmeer der elektrischen Sonne unbeachtet verklingen. Die ganze Symbolik des Schlusses, die ihren Höhepunkt erreicht in Heinrichs letzten Worten:

Hoch oben: Sonnenglockenklang!
Die Sonne . . . Sonne kommt! — Die Nacht ist lang —

wird natürlicherweise zerstört, wenn die Augen des Zuschauers, wie nicht anders möglich, durch die abscheuliche Realität der knallgelben Theatersonne in Anspruch genommen und im wörtlichen Sinne geblendet werden. Die helle Tagesbeleuchtung, die diese

Sonne mit sich bringt, widerstreitet zudem der Stimmung jener Scene, die das ahnungsvolle Halbdunkel des ersten Morgengrauens erheischt, in das sich höchstens bei Heinrichs letzten Worten, entsprechend der Vorschrift des Dichters, der erste leise Hauch der Morgenröte mischen darf. Der wirkliche Sonnenaufgang darf vom Zuschauer nur geahnt werden; seine ganze Aufmerksamkeit muß auf die seelischen Vorgänge in der Brust des Sterbenden gerichtet sein, der in symbolischem Einklang mit dem bevorstehenden Naturereignis Sonnenglockenklang in den Sphären zu vernehmen glaubt.

Wie hier der Sonnenaufgang, so ist es an andrer Stelle der Untergang der Sonne, der die Bühnen zu unangebrachten Regiekünsten zu verführen pflegt. In der stimmungsvollen Schlußscene von Maeterlincks Pelleas und Melisande wird das Fenster geöffnet, und die letzten Strahlen der über dem Meere versinkenden Sonne überfluten die rührende Gestalt Melisandens, die auf dem Sterbelager ruhend die letzten Atemzüge ihres armen, schmerzgequälten Daseins verhaucht. In der Aufführung des Stücks am Neuen Theater in Berlin ist diese Scene derart geordnet, daß das Fenster in der Hinterwand des Gemaches liegt; als der Vorhang davor geöffnet wird, erblickt man durch die hohe, breite Oeffnung des romanischen Bogens das tiefblaue Meer mit der untergehenden Sonne, deren glutrote Scheibe zum Teil bereits im Ozean versunken ist. Dieses landschaftliche Bild wird durch die volle Beleuchtung, die es erhält, und den Gegensatz des halbdunkeln Gemaches davor auf das wirksamste hervorgehoben; es wird für das Auge des Zuschauers zum Mittelpunkt der Scene. Melisande selbst aber, die Hauptfigur, liegt vorn zur Seite in dem Halbdunkel ihres Himmelbetts und entzieht sich dem Auge zugunsten des dekorativen Bildes, das ihm gezeigt wird. Der Mißgriff ist um so schlimmer, als die Scheibe der untergehenden Sonne auf den Prospekt gemalt ist, ihr allmähliches Verschwinden hinter dem Meer also nicht ermöglicht werden kann. Da das Versinken der Sonnenscheibe, sobald sie den Rand des Meeres berührt, nur der Vorgang weniger Minuten ist, wird das Publikum,

das den größten Teil der Scene hindurch das Schauspiel der unverändert über dem Meeresspiegel stehenden Sonne genießt, recht deutlich auf die realistische Unmöglichkeit dieses scenischen Bildes hingewiesen. Die Unmöglichkeit dieses Bildes im Drama, dem Kunstwerk der Bewegung, wird dem Zuschauer dadurch noch besonders zum Bewußtsein gebracht, daß im Text ausdrücklich von dem Untergang der Sonne die Rede ist („Die Sonne geht dort im Meere unter"). Der Fehler liegt natürlich ebenso sehr in dem Mißgriff des Dekorationsmalers, der die Sonne auf dem dekorativen Hintergrund in dem denkbar ungeeignetsten Moment, in dem, wo mit ihr unabweislich der Begriff der Bewegung verbunden ist, zur Darstellung bringt, wie in der ganzen künstlerischen Anordnung der Scene. Das Fenster muß zur Seite liegen, von hier muß der rötliche Widerschein der untergehenden Sonne in das Gemach dringen und die Gestalt der auf dem Lager ruhenden Melisande umfließen. Nur auf diese Weise kommt der dichterische Zauber der Scene zu seinem Recht.

Der Auf- und Untergang der Theatersonne ist ein Kunststück, dessen Vorführung auf unsre Regisseure eine ganz besondre Anziehungskraft zu üben scheint. Auch das Vorspiel zum zweiten Teil des Faust wird mit Vorliebe dazu benutzt, das Publikum, während Faust in dem Monolog „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig" die Tiefen seines Innern erschließt, durch das allmähliche Aufsteigen der Sonne am Horizont in kurzweiliger Weise zu unterhalten. Weit richtiger würde natürlich der Darsteller des Faust bei der Schilderung des Sonnenaufgangs in die Kulisse blicken, dieser selbst aber wäre nur durch den Wechsel der Beleuchtung anzudeuten. Die scenische Darstellung des Sonnenaufgangs ist eine Versündigung gegen das Dichterwort — trotz Goethe und trotz Eckermann, der in seiner Bühnenbearbeitung von Faust am Hofe des Kaisers[1]) bei Fausts Worten „Sie tritt hervor!" die Bühnenanweisung einfügt „Die Sonne tritt glänzend hervor" und den ersten Akt durch die Bemerkung einleitet: „Goethe hielt sehr viel auf den Sonnenaufgang, und es wäre hübsch, wenn die

wachsende Helle des anbrechenden Tags und das wirkliche Hervortreten einer blendenden Sonne auf unserm Theater auszuführen wäre, woran nicht zu zweifeln ist.“

Mit derselben Berechtigung könnte die Regie sich auch versucht fühlen, den „Wassersturz“, den Faust „mit wachsendem Entzücken“ schaut, der „hoch in die Lüfte Schaum an Schäume saust“, auf der Bühne selbst, jedenfalls zur großen Befriedigung der Zuschauer, zur Darstellung zu bringen!

Eckermann scheute allerdings auch davor nicht zurück und meinte in einer Anmerkung zu seiner Bearbeitung, der Wasserfall „wäre wohl zu machen“. Die Theatergeschichte hat ihm Recht gegeben: auch der Wasserfall ist auf der Bühne zum Ereignis geworden, sei es nun, daß man sich zu dem unglücklichen Ausweg entschloß, das beweglichste und ruheloseste aller Naturphänomene auf den Hintergrund zu malen, sei es, daß man, wie bei den Rheinischen Goethe-Festspielen, die dem fortgeschrittenen Naturalismus der heutigen Kunst näher liegende Lösung versuchte, einen praktikabeln Wasserfall mit wirklichem Wasser in die Mitte der Bühne zu bauen. Man kann das gewaltige Bild des hoch in die Lüfte schäumenden Wassersturzes, das Fausts Schilderung in der Phantasie des Hörers hervorruft, nicht wirksamer in das kleine Reich der Theaterpappe und der kleinlichen Kulissenkünste herabziehen, als durch den Anblick der kaschierten Felsen und des zahm darüber herabplätschernden Wässerchens, der das Auge des Zuschauers hier ergötzte. Daß doch die Bühne sich stets der Grenzen ihres Könnens bewußt bliebe und sich statt zu versuchen, Unmögliches scenisch darzustellen, auf diskrete Andeutungen beschränkte, die betreffenden Vorgänge selbst aber hinter die Scene verlegte und ihre Ausmalung dem Dichterwort und der Phantasie des Hörers überließe!

Der Schluß der Versunkenen Glocke wird nach dem bestehenden Bühnenbrauche noch mit einer andern Regienuance ausgestattet. Die Dichtung schließt mit den letzten Worten des sterbenden Glockengießers; Rautendelein ist an der Seite des Geliebten zur Erde gesunken; mit Heinrichs letztem Wort hat

der Vorhang sich zu schließen. Die Regie aber, von löblicher Sorge getrieben, daß der Zuschauer über einen wichtigen Punkt des Stücks im unklaren bleiben möchte, fügt eine kleine stumme Scene an: Rautendelein erhebt sich von der Seite des Toten, wankt in beredtem stummem Spiel zum Brunnen und steigt mit schmerzlichem Gebahren in den Trog hinab: jetzt erst fällt der Vorhang. Dieser Fall zeigt alle typischen Merkmale der über das Ziel hinausschießenden Deutlichkeitsregie. Zunächst ist das weitere Schicksal Rautendeleins für den Zuschauer ganz und gar gleichgültig; ob sie nach dem Tode des Geliebten zu ihrem Froschkönig zurückkehren wird oder nicht, bietet nicht das geringste Interesse. Wird aber ihre Rückkehr in realer Weise auf der Bühne vorgeführt, so wird dadurch unvermeidlich der Gedanke an andre Realitäten wachgerufen. Der realistisch veranlagte Zuschauer wird sich fragen, warum sich Rautendelein, nachdem ihr Geliebter die Augen kaum geschlossen hat, so außerordentlich beeilt, an die Seite ihres wenig reizvollen Gemahles zurückzukehren. Mit dem Hinabsteigen Rautendeleins in den Brunnen verbindet sich naturgemäß die Erinnerung an die groteske Figur des Froschkönigs, und in den tiefernsten Schluß des Gedichtes wird durch diese Gedankenverbindung ein leiser, wenn auch nur entfernt anklingender, humoristischer Ton hineingetragen.

Das eben ist der Fluch der kleinlichen Realität auf dem Theater, daß sie Gedanken an andre kleinliche Realitäten wachruft. Es ist die alte Erfahrung, gegen die unablässig auf dem Theater gesündigt wird: der Zuschauer sieht einen schön gemalten Gartenprospekt, und er glaubt an die Realität des Gartens; der Regisseur setze vor den Prospekt einen lebenden Busch mit wirklichen Rosen, und der Zuschauer erkennt alsbald, daß der Garten bemalte Leinwand ist, und wird daran erinnert, daß auf dem Boden statt der Holzdielen der Bühne gelber Gartensand liegen müßte.

Das Wichtigste bei dem vorliegenden Fall ist natürlich dies, daß die Aufmerksamkeit des Hörers in einem Augenblick, wo sie ganz auf das geistige Moment der Dichtung gerichtet

sein müßte, zerstreut und auf eine nebensächliche und unwichtige Aeußerlichkeit abgelenkt wird.

Sollte dieser Schluß des Stücks den Intentionen des Dichters entsprechen und vielleicht bezwecken, einen tiefsinnigen Symbolismus der Dichtung — man denke an die Deutungen Rautendeleins! — zum Ausdruck zu bringen, so wäre dem zu entgegnen, daß solch eine Symbolik von dem naiven Hörer auf keinen Fall verstanden wird und daß davon auf dem Theater nichts als der ganz reale Vorgang von Rautendeleins Rückkehr zu ihrem Wassermanne übrig bleibt.

Weit naheliegender ist freilich der Verdacht, daß an diesem Bühnenschluß der Versunkenen Glocke die berühmten Darstellerinnen des Rautendelein beteiligt sind. Auf alle Fälle kommt jene Schlußpantomime dem egoistischen Wunsche mancher Darstellerin, nach Heinrichs letzten Worten die Aufmerksamkeit des Publikums noch einmal auf sich zu lenken, mit auffallender Bereitwilligkeit entgegen. Ist diese Vermutung begründet, so fühlt man sich lebhaft an jenen berühmten englischen Shylock-Spieler erinnert, der nach Jessikas Entführung zu seiner Wohnung zurückkehrt und pantomimisch in dem verlassenen Hause Einlaß begehrt, um durch diese eingelegte stumme Scene seine eigne Person dem Publikum vor Fallen des Vorhangs noch einmal in Erinnerung zu bringen.

Zahlreich sind die Beispiele von Regiesünden in den Vorstellungen der klassischen Stücke. Es gibt kaum eine solche Aufführung, die dem aufmerksamen Beobachter nicht einiges Material zur Charakteristik der Deutlichkeitsregie an die Hand gäbe. Diese Regiemätzchen, die sich mit staunenerregender Zähigkeit in den Vorstellungen einnisten, sind um so schwerer zu bekämpfen, als ihnen bei den Klassikern sehr häufig die geheiligte Macht der Tradition, eine der verhängnisvollsten Mächte in dem ewig rückständigen Kulturleben des deutschen Theaters, zur Seite steht.

Einen der bekanntesten und lehrreichsten Fälle bietet in Schillers Tell die Ermordung Geßlers in der hohlen Gasse. Diese Scene ist ein technischer Meistergriff des Dichters. Sie lenkt die ganze

Spannung des Hörers auf den Dialog zwischen Geßler und Armgart; der unsichtbar im Hinterhalt lauernde Tell wird völlig vergessen. Indem das Gespräch sich mit echt dramatischer Spannkraft entwickelt, zeigt sich Geßlers Tyrannennatur noch einmal in ihrer ganzen rohen Brutalität; obgleich sein Schicksal durch Tells Hinterhalt bereits entschieden ist, erhält die Situation wenigstens scheinbar dramatischen Charakter; der Zuschauer hat das Gefühl, als ob der Vogt sich selber sein Schicksal bereite, mit fieberhafter Spannung verfolgt sein Auge die sich immer schärfer zuspitzende Situation; in frevlerischem Uebermut schwelgt Geßler in neuen Gewaltplänen zur Knechtung des Volks — da durchbohrt überraschend, von unsichtbarer Hand gesendet, erschreckend zugleich und befreiend, der Todespfeil die Brust des Tyrannen.

Man kann die Absichten des Dichters nicht törichter verkennen und zugrunde richten, als durch das auf den Theatern eingebürgerte Mätzchen, daß Tell, entgegen den klar ausgesprochenen scenischen Vorschriften, schon während der Armgart-Scene, lange vor der Katastrophe auf dem Felsen sichtbar wird, hier vor den Augen des Publikums seine Vorbereitungen zum Schusse trifft und sichtbar den Todespfeil auf Geßler entsendet. Die natürliche Folge dieser Einrichtung liegt auf der Hand: sobald Tell sich auf dem Felsen zeigt, richtet sich die Aufmerksamkeit des Publikums auf ihn und das, was er vornimmt; das Gespräch Geßlers mit Armgart wird nurmehr mit halbem Ohr gehört; die dramatische Spannung der Scene und das Ueberraschende des wie ein Gottesgericht hereinbrechenden Schusses geht verloren.

Gerade dadurch, daß der Dichter seinen Helden während des Schusses vor den Augen des Zuschauers verbirgt und den Pfeil aus unsichtbarer Höhe, wie ein Gottesurteil, die Brust des Vogtes durchbohren läßt, mildert er mit feinem künstlerischem Takt das Heikle und Peinliche, was Tells Meuchelmord trotz aller Sophismen seines Monologes für unser Empfinden bis zu einem gewissen Maße anhaftet. Die Regie unsrer Bühnen bewirkt durch ihre Einrichtung das Gegenteil: indem sie Tell

während der Vorbereitungen zu seiner Tat dem Publikum vor Augen stellt und zeigt, wie er hinterrücks geborgen den Pfeil gegen den Wehrlosen und Nichtsahnenden entsendet, rückt sie den Meuchelmord in die denkbar hellste Beleuchtung.

Dazu kommt weiter, daß Geßlers ahnungsvoller Todesseufzer „Das ist Tells Geschoß" seine Wirkung einbüßt und sogar die Grenze des Lächerlichen zu streifen droht, wenn es für ihn nur einer kleinen Wendung des Kopfes bedarf, den Urheber des Schusses in voller Leiblichkeit vor sich zu sehen.

Daß endlich Tells Worte „Du kennst den Schützen, suche keinen andern!" — die Stelle, wobei er nach des Dichters Vorschrift sichtbar auf dem Felsen erscheinen soll — ein gut Teil ihrer zündenden Kraft verlieren, wenn er schon eine geraume Weile vorher zu sehen war, ist ebenso einleuchtend wie selbstverständlich. Wie man auch diese beliebte Regienuance betrachten und beleuchten mag: es ist schwer zu entscheiden, von welcher Seite sich die darin zutage tretende Verständnislosigkeit für die Absichten des Dichters am glänzendsten offenbart.

Eine Regie, die Tell in der üblichen Weise auf dem Felsen erscheinen läßt, berücksichtigt in ihren Anordnungen den Standpunkt des Kindes, das sich in erster Linie für die Aeußerlichkeiten der Handlung interessiert und das alle kleinen, begleitenden Nebenumstände fürs Leben gern zu sehen wünscht.

Diese Regie für die Kinder hat eine geradezu typische Bedeutung in unsrer theatralischen Kunst; man begegnet ihren Spuren unablässig auf den Bühnen. Sie geht von dem Bestreben aus, dem Publikum auch das Unwichtigste und Nebensächlichste mit peinlicher Gewissenhaftigkeit vor Augen zu stellen. Sie behandelt das Publikum wie ein großes Kind, dem man alles, auch das Selbstverständliche, erklären muß.

Diese Art von Regie steht auf einem ähnlichen Standpunkt, wie die Kunst des Schauspielers, der in Vortrag und Mimik fortwährend unterstreicht, der sich verpflichtet fühlt, dem Publikum jeden Scherz und jede Pointe durch Ton, Mienenspiel, vorbereitende Pausen ꝛc. besonders zu erklären und

verständlich zu machen; eine Art von Kunst, die von der Annahme auszugehn scheint, daß das Publikum sich aus einer Elite von Schwachköpfen zusammensetze. Das Publikum aber hat bekanntlich das Recht, sich dies zu verbitten; es hat das Recht zu verlangen, daß man Intelligenz und Phantasie bei ihm voraussetze.

Einer ähnlichen Versündigung gegen die klare Absicht des Dichters wie bei Geßlers Ermordung macht sich die Regie in der Scene des Apfelschusses vielfach schuldig. Auch hier wendet Schiller den glücklichen Kunstgriff an, die Aufmerksamkeit des Zuschauers von Tell während dessen Vorbereitungen zum Schusse abzuziehen und sie einer andern Personengruppe zuzulenken. Dazu dient der Streit, der zwischen Geßler und Rudenz auszubrechen droht. Der Wortwechsel zwischen beiden steigert sich echt dramatisch zu atemraubender Heftigkeit — da verkündet, unvermutet und überraschend, Stauffachers Ruf „Der Apfel ist gefallen!“ den glücklichen Ausfall des Schusses. Auch bei diesem technischen Meistergriff müßte die Regie die Absichten des Dichters dadurch unterstützen, daß sie während jener Zwischenscene die Figur Tells durch die ihn umdrängenden Landleute deckt und die letzten Vorbereitungen zum Schusse den Augen des Zuschauers entzieht; die ganze Aufmerksamkeit muß sich dem Streite zwischen Geßler und Rudenz zuwenden. Statt dessen ist es Brauch, daß Tell während jenes retardierenden Zwiegesprächs ungedeckt, ganz vorn an der Rampe steht, sich mit rollenden Augen und beredtem Mienenspiel zum Schusse rüstet und dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums ausschließlich auf sich zieht, während des Vogtes Zank mit Rudenz mehr oder minder unbeachtet im Winde verhallt. Die kluge Absicht des Dichters wird ganz und gar zugrunde gerichtet.

Es ist bezeichnend für die Indolenz des Theaters und seiner Matadore gegenüber der Literatur und für die vollständige Wirkungslosigkeit alles dessen, was auf dem Gebiete des Theaters selbst von berufenster Seite geschrieben wird, daß die soeben besprochenen Regie- und Schauspielermätzchen, die noch heute in der Aufführung des Wilhelm Tell ihr Wesen treiben,

schon von Tieck in seinen Dramaturgischen Blättern [2]) mit eingehender Begründung gerügt worden sind, einem Buche, dessen Inhalt für jeden Theaterangehörigen zum eisernen Bestande seines Wissens gehören müßte.

Ein ähnlicher Fall, wie bei der Scene in der hohlen Gasse liegt bei Posas Erschießung in Don Karlos vor. Nach Schillers ausdrücklicher Vorschrift erfolgt hier ein Schuß durch die Gittertür, ohne daß der Urheber dieses Schusses sichtbar wird. Der Schuß soll unerwartet und überraschend kommen. Obgleich der Zuschauer weiß, daß Posas Schicksal besiegelt ist, wird er über das drohende Verhängnis augenblicklich doch hinweggetäuscht durch die ideale Schwärmerei des Prinzen, der Arm in Arm mit dem Freunde vor den Vater treten will und sich dessen Verzeihung für sich und jenen zu erträumen meint.

Seine Augen werden
Von warmen Tränen übergehn, und dir
Und mir wird er verzeihn —

In diesem Augenblick fällt der Schuß, der in schreiendem Gegensatze zeigt, was von dem Charakter des Königs zu erwarten war, und der Malteser sinkt sterbend zu den Füßen des Infanten nieder.

Dies ist so einfach und so schön ersonnen, so klar und unzweideutig von dem Dichter angeordnet, daß es kaum zu begreifen ist, wie man auch diese Scene durch ein plumpes Theatermätzchen zu entstellen wagt, indem man, entgegen der ausdrücklichen Vorschrift des Dichters („Es geschieht ein Schuß durch die Gittertür"), den mit der Exekution beauftragten Soldaten schon geraume Zeit vor dem Schusse hinter dem Gitter erscheinen und ihn deutlich erkennbar hier anlegen, zielen und schießen läßt. Von dem Augenblick, wo der Musketier hinter dem Gitter sichtbar wird, ist die Scene zwischen Karlos und Posa für das große Publikum zu Ende; aber auch der mit der Dichtung vertraute Hörer fühlt sich in ärgerlichster Weise in seinem künstlerischen Genießen gestört; denn auch seine

Aufmerksamkeit wird durch die Manipulationen des Soldaten von der Hauptsache auf eine nebensächliche Aeußerlichkeit abgelenkt. Die Intentionen des Dichters aber, die überraschende Wirkung des Schusses und sein tieftragischer Kontrast zu den Träumen des Infanten, gehn rettungslos durch diese Anordnung der Regie verloren.

Unter dem verkehrten Streben, dem Publikum alles zeigen zu wollen, leidet auch die Darstellung des Zauberspiegels in der Hexenküche, wie sie bei den Aufführungen von Goethes Faust überall üblich ist und durch die gedruckten Bühnenbearbeitungen überdies eine gewisse Sanktion erhalten hat. Der Spiegel ist im Hintergrund der Bühne; als er sich öffnet, blickt man in einen hell erleuchteten Raum, wo malerisch auf ein Ruhelager hingegossen, in duftiger Gewandung, eine Vertreterin des Balletts oder des Chors dem staunenden Faust den höchsten Reiz des Weibes zu offenbaren sucht. Aus zwei Gründen ist diese Art der Darstellung von Grund aus verfehlt. Das Frauenbild, an dessen hingestrecktem Leibe Faust den „Inbegriff von allen Himmeln" zu sehen glaubt, ist angesichts der bei uns bestehenden Schicklichkeitsansichten auf der Bühne überhaupt nicht darstellbar. Selbst die freiste Behandlung der Gewandung vermöchte nicht den beabsichtigten Eindruck hervorzurufen. Nur die Phantasie ist imstande, sich auszumalen, was Fausts Auge entzückt. Aber selbst gesetzt den unmöglichen Fall, daß die Darstellung einer Tizianschen Venus auf unsrer Bühne statthaft wäre und daß ihre Verwirklichung dem idealen Bilde, wie es hier gedacht werden muß, entspräche, selbst dann wäre diese Art der Darstellung prinzipiell sehr anfechtbar. Denn für den Zuschauer ist nicht das Bild die Hauptsache, sondern der Eindruck dieses Bildes auf Faust.

Die richtige Darstellung dieser Scene wäre die: der Spiegel, am besten in ungleichmäßigem Oval aus dem natürlichen Felsen gehauen, befindet sich zur Seite vorn. Auf einigen Felsenstufen, die dazu emporführen, liegt Faust, in den Anblick des Bildes versunken; aus dem Spiegel dringt ein magischer Lichtstrahl auf die Bühne und umgießt Antlitz und Gestalt des davor

Knieenden. In seinen scharf beleuchteten Zügen spiegelt sich die Wirkung dessen, was er vor Augen sieht. In dem Ausdruck seliger Trunkenheit, den das Mienenspiel des Darstellers zu zeigen hat, wird dem phantasiebegabten Zuschauer das Bild des Zauberspiegels weit lebendiger vor Augen treten, als es die beste reale Darstellung des Bildes selbst zu erreichen vermöchte.

Einen Schulfall verkehrter Deutlichkeitsregie bietet Shakespeares König Heinrich der Sechste in der Scene, wo der König und die Pairs vor die Leiche des ermordeten Gloster geführt werden. Bei der üblichen Inscenierung blickt man, als sich der den Hintergrund verschließende Vorhang öffnet, in ein hellerleuchtetes Gemach, wo Glosters Leiche, von hohen Kandelabern umgeben, auf dem Bette ruht. Den Mittelpunkt des Bühnenbildes bildet die in hellster Beleuchtung liegende Leiche. Aber nicht diese ist selbstverständlich das Wesentliche, sondern der psychologische Eindruck, den der Anblick des Toten auf den König, die Königin, Warwick und vor allem auf die Schuldigen, Suffolk und Beaufort, in verschiedenen Abstufungen hervorruft. Indem die Regie einer unberechtigten Schaulust Rechnung trägt, macht sie auch hier wieder die Nebensache zur Hauptsache, die Hauptsache aber zur Nebensache. Ihr Bestreben müßte darauf gerichtet sein, vor allem das Mienenspiel der Personen und den Eindruck der Mordtat auf die Umgebung des Königs zur Geltung zu bringen. Die Vorderbühne müßte hell beleuchtet sein, Glosters Schlafgemach dagegen im Dunkel liegen, so daß nur verschwommen und undeutlich die Umrisse der Leiche vom Zuschauer mehr geahnt, als erkannt werden können. Dadurch würde die Scene zugleich an Unheimlichkeit der Stimmung gewinnen. Denn weit mehr als die plumpe Deutlichkeit des grausenerregenden Anblicks macht das unheimliche, bloß andeutende Halbdunkel, das der Phantasie freien Spielraum läßt, den Zuschauer erbeben. Warwicks Schilderung des grauenvoll Ermordeten wird auf diese Weise weit eindrucksvoller, als wenn die hellerleuchtete Leiche den ernüchternden und zerstreuenden Vergleich der Wirklichkeit mit dieser Schilderung gestattet.

Als im dritten Akt der Kleistischen Hermannsschlacht das Heer der Römer in Hermanns Lager seinen Einzug hält, ist das Wesentliche nicht der Anblick dieses Heers, sondern das wichtige und sehr charakteristische Gespräch, das zwischen Varus und Ventidius einerseits, Thusnelda und Septimius andrerseits während jenes Einzugs geführt wird. Die Regie täte also wohl daran, die Bühnenanweisung des Dichters: „Das Römerheer zieht in voller Pracht vorüber" — eine Vorschrift, die an die Naivität der Grabbeschen Bühnenanweisungen erinnert — außeracht zu lassen und die Scene derart anzuordnen, daß die sprechenden Personen nach der einen Seite in die Kulisse blicken, wo das Ertönen der sich nähernden und dann sich wieder entfernenden Marschmusik, vielleicht unterstützt durch das Zusammenströmen neugieriger Weiber und Kinder im Hintergrund, vollkommen genügte, die Vorstellung der vorüberziehenden Legionen für die Phantasie des Hörers wachzurufen. Zieht das Römerheer selbst, wie es nach dem Vorbild der Meininger wohl zu geschehen pflegt, „in voller Pracht" hinten über die Bühne, so nimmt dies natürlich die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers in Anspruch; der Dialog aber verhallt ungehört und unbeachtet, und zwar um so mehr, je weniger der Regie die beinahe unlösbare Aufgabe mißglückt ist, die „volle Pracht" des Römerheers anschaulich und glaubhaft zu machen.

Zu welchen Spitzfindigkeiten das Bestreben vieler Regisseure, dem Publikum alles vor Augen zu führen und zu verdeutlichen, unter Umständen führen kann, zeigt eine Regienuance, die in der Vorstellung von Minna von Barnhelm am deutschen Theater in Berlin zu Anfang der achtziger Jahre üblich war. Der Regisseur erinnerte sich der Scene zwischen Franziska und dem Wirt zu Beginn des dritten Akts, wo dieser der Kammerzofe erzählt, wie er in dem Vorsaal zufälliger Zeuge des leidenschaftlichen Abschieds Tellheims von dem Fräulein geworden sei. Es schien dem Leiter der Aufführung nicht zu genügen, daß der Zuschauer diesen Auftritt bloß durch die nachherige Erzählung erfahre; er sollte ihn, soweit als möglich, auch vor Augen sehen. Als daher Tellheim zum Schluß des zweiten

Akts aus der Tür stürzte und Minna ihm nacheilte mit den Worten „Minna Sie lassen! Tellheim! Tellheim!“, erblickte man durch die offenstehende Tür im Vorsaal den Wirt, der sich katzenbuckelnd vor den Vorbeieilenden verneigte. Der Urheber dieser Nuance war ohne Zweifel sehr befriedigt von diesem feinen Zuge seiner Inscenierungskunst. Nur übersah er dabei, daß das Erscheinen des Wirts an dieser Stelle für den Zuschauer, der die betreffende Scene des folgenden Akts noch nicht kennt, unverständlich und deshalb zwecklos ist, und vor allem, was das Schlimmere ist, daß der zweite Aktschluß durch den buckelnden Wirt ins Komische gezogen und dadurch in seiner Wirkung verdorben wird.

In das Gebiet der Deutlichkeitsregie gehört auch das in den Aufführungen des Sommernachtstraums neben zahlreichen andern Verkehrtheiten eingebürgerte Regiemätzchen des sogenannten Doppel-Pucks. Der wirkliche Puck läuft auf der einen Seite von der Bühne ab, in demselben Augenblick eilt oder fliegt eine als Puck verkleidete Figurantin in entgegengesetzter Richtung hinten vorüber. Dadurch hofft man dem Publikum die märchenhafte Geschwindigkeit des Waldkobolds in überzeugender Weise verständlich zu machen. Doch ist zu befürchten, daß selbst bei der größten Geschwindigkeit, die dem Pseudo-Puck durch die technischen Mittel der heutigen Bühne gegeben werden kann, der Eindruck noch immer bedeutend zurückbleibt hinter dem Bilde, das sich die Phantasie des Zuschauers ohne jenen kindlichen Behelf der Regie von den Zaubereien des Kobolds gestalten würde.

Viele Regiesünden, die demselben Gebiete angehören, haben sich aus ältester Zeit bis auf die Gegenwart vererbt.

So findet sich noch heute an manchen Bühnen die widersinnige Anordnung, daß in der Schauspielscene des Hamlet die kleine Bühne, wo das Schauspiel vor sich geht, im Hintergrund der Bühne liegt und daß die Zuschauer in zwei zu der kleinen Bühne und der Rampe rechtwinklig laufenden Reihen sitzen. Man sollte meinen, daß diese veraltete Einrichtung, die — abgesehen von der ganz unmöglichen und lächerlichen Anordnung

der Zuschauer und dem unhistorischen Aufbau der Schauspielbühne — das eingelegte Schauspiel, das nur Mittel zum Zweck ist, zum Mittelpunkt der Scene, das Wesentliche dagegen, die Zuschauer und ihr Spiel, zur Nebensache macht, auf jeder bessern Bühne heute ausgeschlossen wäre. Schon von Tieck und später von Immermann und Eduard Devrient wurde auf das Verfehlte dieser scenischen Anordnung hingewiesen [3]).

Nach dem Beispiel Immermanns in Düsseldorf wurde von Eduard Devrient und andern die kleine Bühne in primitivster Ausführung auf die Seite gelegt, die Zuschauer aber erhielten ihre Plätze in einem gegenüberliegenden Halbkreise, der vor allem das Spiel des Prinzen und das des Königspaars zur Geltung brachte. Neuerdings hat man dem Problem dieser Scene in bewußter oder unbewußter Anlehnung an die Vorschläge Tiecks eine noch bessere Lösung gegeben, indem man die Zuschauer parallel mit der Rampe, mit der Front gegen das Publikum setzte und das Schauspiel unmittelbar davor ohne jeden besondern scenischen Aufbau mit dem Rücken gegen das Publikum spielen ließ. Diese Anordnung, die auch historisch einer theatralischen Vorstellung aus der Zeit der Renaissance — dem einzig richtigen Kostüm für die Aufführung des Hamlet [4]) — am nächsten kommen dürfte, hat den Vorteil, daß sie die Hauptsache, das Mienenspiel der Zuschauer, vortrefflich zur Wirkung bringt und dem nebensächlichen Schauspiel die richtige untergeordnete Stellung in dem Gesamtbild anweist.

Zu den Resten einer überlebten Kunstübung gehört auch der von allen bessern Bühnen allerdings verschwundene Brauch, die Rollen der Viola und des Sebastian in *Was ihr wollt* durch *eine* Person, natürlich eine Dame, zu besetzen. Vergebens sucht man nach einem ernsthaften Grund für diese Einrichtung, die nur eine Spielerei und ein Virtuosenkunststückchen für die betreffende Schauspielerin ist. Die Darstellung eines ernsten männlichen Liebhabers, wie des Sebastian, durch eine Dame ist für unser Gefühl durchaus unleidlich. Dazu kommt, daß diese Einrichtung in ausgesprochenem Widerspruche zu den Intentionen des Dichters steht. Denn Viola und Sebastian

sind in der großen Schlußscene des Stückes beide zusammen auf der Bühne; beide sprechen in dieser Scene; sie konnten also zu Shakespeares Zeit unmöglich von einer Person gespielt werden. Dies wurde auf der modernen Bühne nur dadurch möglich, daß man der Dichtung nach dem zweifelhaften Vorgange Deinhardsteins in unverantwortlicher Weise Gewalt antat [5]).

Der einzige Grund, der für die überlebte Einrichtung angeführt werden kann und sie seinerzeit offenbar veranlaßt hat, ist der, daß es nicht ganz leicht ist, einen Darsteller und eine Darstellerin zu finden, die sich in dem Maße ähnlich sehen, wie es für die Voraussetzungen des Lustspiels zu wünschen ist. Dieser Grund ist selbstverständlich nicht stichhaltig. Denn nicht die Zuschauer, sondern die Personen auf der Bühne sollen getäuscht werden. Hier aber gilt das Gesetz der künstlerischen Perspektive und das der theatralischen Konvention in derselben Weise wie für alle andern Teile der Bühnenkunst. Wenn Viola und Sebastian durch die Uebereinstimmung des Kostüms und einigermaßen durch die Aehnlichkeit der Erscheinung nur den Gedanken an die Möglichkeit einer Verwechslung aufkommen lassen, so muß diese Andeutung dem verständigen Zuschauer vollkommen genügen. Eine Aehnlichkeit der beiden Geschwister zu verlangen, die auch den Zuschauer zu täuschen vermag, heißt einen kindlichen künstlerischen Standpunkt einnehmen.

Wollte man diesen Standpunkt, der der Mithilfe der Phantasie keine Rechnung trägt, verallgemeinern, so müßte das logischer Weise zur Folge haben, daß ein Werk wie die Komödie der Irrungen auf der Bühne überhaupt unmöglich ist. Denn kein Theater der Welt dürfte über zwei Paare von Schauspielern verfügen, die das für die Darstellung der beiden Antipholus und der beiden Dromio notwendige Maß von Aehnlichkeit besitzen. Eine Aehnlichkeit der beiden Paare, die groß genug wäre, auch den Zuschauer zu täuschen, wäre nicht einmal wünschenswert. Denn dieser muß über der Verwicklung stehn; würde er selbst in Zweifel geraten, welchen Antipholus oder welchen Dromio er vor sich sieht, so würde

von diesem Augenblick an die Komik der Situation und damit der Genuß des Stückes für ihn zu Ende sein.

Ein sehr beliebtes Bühnenrequisit, das seine Verwendung ebenfalls dem Streben nach Verdeutlichung zu danken scheint, ist das Bett. Trotz der Häufigkeit, womit es auf dem heutigen Theater erscheint, ist es eines der gewagtesten und heikelsten Bühnenrequisite, das nur da, wo es unbedingt notwendig ist, und dann nur mit Takt und Vorsicht verwendet werden sollte. Die Realität des Betts erinnert den Zuschauer unwillkürlich an die vielfachen kleinen und kleinlichen Realitäten, die mit dem Begriff des Bettes unvermeidlich verbunden sind; in erhöhtem Maße, wenn eine Person auf der Bühne zu Bett geht oder daraus aufsteht, was schon im Hinblick auf das ungewöhnliche Kostüm, worin dies auf dem Theater zu geschehen pflegt, in schroffem Widerspruch mit der Realität des wirklichen Lebens steht und deshalb überall da vermieden werden sollte, wo nicht burleske Wirkungen beabsichtigt sind.

Man kann sehen, daß die Scene, wo Romeo und Julia nach der Brautnacht auseinandergehn, gänzlich überflüssiger und wenig feinfühliger Weise durch die Anwesenheit eines Bettes auf der Bühne verdeutlicht wird. Als ob Julias Bett nicht gerade so gut in einem anstoßenden Gemach oder wenigstens hinter den Vorhängen eines Alkovens stehn könnte! Ist das Bett sichtbar, so müßte sich für den gewissenhaften Regisseur sofort die weitere realistische Forderung ergeben, daß es nicht den Eindruck eines unberührten Bettes machen darf — ein deutlicher Beweis, welche geschmackvollen Resultate der konsequente Naturalismus in der Bühnenausstattung mit sich bringt!

Das Bett in Gretchens Zimmer, dessen Anblick Faust von „Wonnegraus“ erschauern macht, zeigt sich dem Zuschauer auf unsern Bühnen in völlig ungeminderter Helle und stimmungmordender realistischer Deutlichkeit. Als Faust den Vorhang lüftet, um einen Blick in die süße Heiligkeit dieses Winkels zu werfen, muß das dahinter stehende Bett in ahnungsvollem Dunkel liegen, ohne daß der Zuschauer davon etwas zu sehen

oder zu erkennen braucht. Die unbestimmte Ahnung dessen, was hinter dem Vorhang ist, genügt für den Zuschauer und ist weit mehr als die Tageshelle realistischer Deutlichkeit, die den Zauber der dichterischen Stimmung mit plumper Hand zerstört.

Es ist eigentümlich, wie unendlich selten das Gefühl für den Zauber des das Heikle keusch umschleiernden Dunkels auf unsern Bühnen zu finden ist. Es ist überall gang und gäbe, daß Faust und Gretchen in der zweiten Gartenscene bei der Stelle:

> Faust. Ach, kann ich nie
> Ein Stündchen ruhig dir am Busen hängen,
> Und Brust an Brust und Seel' in Seele drängen!
>
> Margarete. Ach, wenn ich nur alleine schlief'!
> Ich ließ' dir gern heut Nacht den Riegel offen ꝛc.

in hellem Lichte, wo möglich in voller Tagesbeleuchtung, bei einander stehn. Es scheint alle Empfindung dafür zu fehlen, welche brutale Gemeinheit durch die indiskrete Aufdringlichkeit einer hellen Beleuchtung in den unbeschreiblichen Reiz dieser Liebesscene, insbesondere in Gretchens Verführung, hineingetragen wird. Schon das natürliche Gefühl müßte darauf hinweisen, daß diese Scene in dem Dunkel einer stark vorgeschrittenen Abendbeleuchtung gespielt werden muß. Die vielfach mißbrauchte Uebung, die Bühne in einem falsch verstandenen Realismus in allzu großes Dunkel zu hüllen, ist, wenn irgendwo, an dieser Stelle am Platz. Liegt über dem Garten, wie es im Interesse der dekorativen Wirkung vielleicht zu raten ist, ein mattes Mondlicht, so muß die scenische Anordnung derart sein, daß die Liebenden bei Fausts verführenden Worten und Gretchens Antwort in dem tiefen Dunkel eines überschattenden Baumes stehn, wohin kein Schimmer des hellern Mondlichts zu dringen vermag. Die Umrisse der Gestalten und der Ausdruck des Gesichts darf bei dieser Stelle für den Zuschauer kaum mehr zu erkennen sein. Nur aus dem Dunkel heraus muß das leise, gerade noch vernehmliche Liebesgeflüster der beiden zu dem

Ohre des Hörers dringen. Nur in dieser Art der Darstellung behält diese Scene auf der Bühne den keuschen Reiz, der ihr in der Dichtung eigen ist. Durch die auf unsern Theatern übliche Anordnung, in hellerm Licht oder gar in Tagesbeleuchtung gespielt, wird sie profaniert und abgesehen von der künstlerischen Unwahrheit ins Gemeine hinabgezogen.

Die Scene erheischt umsomehr die sorgfältigste und heikelste Behandlung auf der Bühne, als sie psychologisch einen störenden kleinen Riß zeigt. Es ist auffallend, wie überraschend schnell Margarete, in allen Zügen das Bild mädchenhafter Unschuld, den wahren Sinn von Fausts ziemlich unbestimmt gehaltenen Worten versteht. Die Kunst der Darstellung und Inscenierung hat alles aufzubieten, um zu verhindern, daß Gretchen, und sei es nur für einen Augenblick, in ein unrichtiges Licht gerückt werde. Schon die Darstellerin müßte sich, sofern sie nur einiges Empfinden für den Charakter der Rolle und den der Situation hat, auf das heftigste dagegen sträuben, diese Scene in einer andern als dunkelster Abendbeleuchtung zu spielen [6]).

Das Schlimmste, was das deutsche Theater auf ähnlichem Gebiete geleistet hat, was an ersten Bühnen geschehen konnte und noch heute geschieht, ohne daß die Kritik mit Worten flammender Entrüstung dagegen Protest erhebt, ist die Einrichtung, daß Gretchen sich im Verlauf der Schmuckscene entkleidet, zu Bett geht, wo möglich mit den Worten „Ach, wir Armen!“ das Licht ausbläst und den Vorhang zusammenzieht! Man hat nicht mit Unrecht auf die seltsamen realen Folgen hingewiesen, die sich aus der Realität dieses Vorgangs für die Situation naturgemäß ergeben müssen [7]): die Mutter, die nach Gretchens eigner Aussage noch außer dem Hause ist — es ist noch früh am Tag! — wird zurückkehren, das Haus wahrscheinlich verschlossen und die rücksichtslose Tochter, die ihr nicht einmal ein Abendbrot bereitet hat, in den Federn finden! — Das wäre Nebensache. Weit wichtiger ist das andre: die allem künstlerischen Empfinden hohnsprechende Schamlosigkeit, womit eine nüchterne und geistlose Theaterroutine, in bewußter oder unbewußter Fühlung mit den rohen Instinkten der Masse,

eine der keuschesten Blüten deutscher Liebespoesie zu einer pikanten Entkleidungscene im Stil der Pariser Boulevard-Posse erniedrigt.

Ein besondres Kapitel würde die künstlerische Behandlung der Volkscenen im klassischen Drama erfordern. Sie liegt an den meisten Bühnen sehr im argen. Eine verkehrte Meiningerei verführt viele Regisseure, in der Beweglichkeit und Lebendigkeit der Massen des guten zuviel zu tun. Man vergißt, daß auch die Volkscene, wenigstens im klassischen Stück, der Stilisierung bedarf. Die Bühne kann und soll nicht das naturalistisch treue Bild einer Volksbewegung zu geben suchen. Das gesprochene Wort und der Zusammenhang der Dichtung darf unter dem Lärm der Massen niemals leiden. Es ist eine unerhörte Barbarei, wenn beispielsweise die große Ansprache Stauffachers in der Rütliscene oder andre Reden, die ein zusammenhängendes dichterische Ganze bilden, durch laute Kundgebungen des Volkes unterbrochen werden, an Stellen, wo der Dichter nicht ausdrücklich bestimmte Reden oder Zwischenrufe des Volkes vorgeschrieben hat. Dies leider ziemlich allgemein beliebte Verfahren ist gleich verwerflich, ob es sich bei der Unterbrechung des dichterischen Textes um bloßes Gemurmel und unartikulierte Zwischenrufe handelt, oder aber gar um die Einfügung deutlich vernehmbarer Worte und neuerfundener Sätze, die in ihrer Trivialität oft auf das störendste aus dem Rahmen der Dichtung herausfallen.

Die Teilnahme des Volks muß im allgemeinen auf ein charakteristisches stummes Spiel beschränkt bleiben, der Zusammenhang des dichterischen Worts darf auf keinen Fall durch laute Zwischenbemerkungen des Volks gestört und die Rede in einzelne Fetzen auseinander gerissen werden. Völlig verkehrt ist auch der allgemein geübte Brauch, daß die ganze Masse des Volks auf ein bestimmtes Stichwort in einen unisono gesprochenen Ausruf losbricht. So ist es vielfach üblich, daß Tells an den Landvogt gerichtete Rede, worin er dessen Frage nach dem zweiten Pfeil beantwortet, nach dem Verse „Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich — Euch“ durch einen ein-

stimmigen Aufschrei des ganzen Volkes: „Wie!“ oder „Ha!“ unterbrochen wird [8]). Das ist ein grober äußerer Effekt, der bei exakter Ausführung seiner Wirkung auf die große Masse des Publikums allerdings sicher ist, dessen Geschmacklosigkeit, Stillosigkeit und künstlerische Unwahrheit aber offen zutage liegt. Denn abgesehen von der Barbarei, womit die Rede Tells durch den ungehörigen Zwischenschrei des Volks in der Mitte zerschnitten wird, ist eine derartige laute Kundgebung der Landleute an dieser Stelle auch vom naturalistischen Standpunkt aus ganz und gar unwahr. Selbst die unwahrscheinliche Voraussetzung zugegeben, daß Tells kühnes Wort auf sämtliche Anwesenden den gleichen Eindruck hervorriefe: so würde dieser Eindruck doch niemals bei allen in gleicher Weise zum Ausdruck kommen. Denn die Temperamente sind sehr verschieden, und verschieden müßte sich demgemäß auch der gemeinsame Affekt bei den einzelnen äußern. In Wirklichkeit wird aber auch der Eindruck, den Tells Rede auf die Masse des Volkes macht, sehr ungleich sein: Staunen, Schrecken, Furcht, offene und verhohlene Freude, Spannung und Angst, Beifall und Rachedurst werden in den mannigfachsten Abstufungen in den Mienen der Landleute zutage treten. Auf keinen Fall aber darf sich die Gemütsbewegung des Volks durch einen gemeinsamen lauten Aufschrei, der psychologisch in jeder Beziehung unwahr ist, Luft machen. Die Regie hat vielmehr die Aufgabe, das Spiel des Volks, soweit als irgend möglich, zu individualisieren. Der Eindruck dessen, was geschieht und was gesprochen wird, muß in verschiedener Weise zum Ausdruck kommen.

Das Volk soll lebendig und charakteristisch, in seinen Vertretern nach Möglichkeit individualisiert, an den Vorgängen der Scene teilnehmen, aber es soll sich nirgends durch unangebrachte laute Kundgebungen, die von der Dichtung nicht vorgeschrieben sind, an unrechter Stelle vordrängen.

Jener laute Zwischenruf des Volks in Tells Anrede an den Vogt ist von einer gewissen typischen Bedeutung für die Behandlung der Volkscenen. Man begegnet derartigen gemeinsamen Zwischenrufen, die auf ein bestimmtes Stichwort, wie aus der

Pistole geschossen, aus dem Munde des gesamten Volks erklingen, unablässig bei unsern Massenscenen. Das Gefühl für die Stillosigkeit dieses verkehrten Naturalismus, für die psychologische Unmöglichkeit solcher Zwischenrufe, die zudem ein geradezu unglaublich rasches Fassungsvermögen bei sämtlichen Vertretern des Volkes voraussetzen, scheint dem Publikum ganz und gar zu fehlen. Es empfindet nicht das Absichtliche, das Einstudierte, das Theatralische, das rein Marionettenhafte, das derartigen einstimmigen Aeußerungen der Masse anhaftet. Der momentane äußere Effekt wirkt so blendend auf die Mehrheit des kritiklosen Publikums, daß sich die Frage nach der künstlerischen Wahrheit und Schönheit solcher theatralischen Wirkungen nicht hervorwagt. So wird die Regie durch den Reichtum äußerer Effekte, den die Behandlung der Massenscenen in diesem Sinne verspricht, in ihrem Verfahren unterstützt und vielfach in verkehrte Bahnen getrieben, umsomehr als Publikum und Presse so schon der Meinung sind, eine desto größere Leistung der Regiekunst vor sich zu sehen, je geräuschvoller und lärmender es auf der Bühne zugeht.

Die unkünstlerische Behandlung der Massenscenen, wie sie in einer rein äußerlichen, dem innersten Wesen der Meininger Regie aber völlig fernstehenden Nachahmung dieser künstlerischen Schule auf unsern Bühnen vielfach üblich ist, steht mit den Regiesünden, von denen hier gehandelt wird, im engsten Zusammenhang. Auch hier zeigt sich der charakteristische Grundzug, daß die Regie das Wesentliche und das Unwesentliche nicht unterscheidet, daß sie die Gemütsbewegungen des Volks in absichtlicher und allzu plumper Deutlichkeit dem Publikum vor Augen führt. Dies ist in Wahrheit ein selbstgefälliges Virtuosentum der Regie, das sich durch ein fortwährendes Zuviel in Ton und Geste selbstherrlich in den Vordergrund drängt, auf Kosten einer reinen und harmonischen Wirkung des dramatischen Gedichts.

Ein besondres Kapitel wäre endlich auch dem verlockenden Thema: Tiere auf dem Theater zu widmen. Sie sind die erklärten Lieblinge vieler Regisseure und bevölkern die Bühne zur

Erhöhung der Stimmung an allen möglichen und unmöglichen Stellen, ohne daß man die bekannte Erfahrung berücksichtigt, daß der Vierfüßler, sobald er die weltbedeutenden Bretter betritt, die ganze Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zieht und selbst die hervorragendsten menschlichen Spieler in Schatten stellt.

Zu welchen törichten Extravaganzen die Ausstattungsucht auf diesem Gebiete verführt, zeigt eine aus der Meininger Schule hervorgegangene Bühnenausgabe des Wilhelm Tell[9]); sie gibt für die Rudenzscene des dritten Akts die sinnige Vorschrift, daß Bertha zwei Jagdhunde an der Leine mit sich führt, die, falls sie „gut abgerichtet“ sind, zu „kuschen“ haben und während der Liebesscene auf der Bühne bleiben! Aber auch in zahlreichen andern Fällen, wo die Geschmacklosigkeit weniger auffallend am Tage liegt, wird mit Tieren ein verwerflicher Mißbrauch auf dem Theater getrieben. Daß jede Scene, wo ein Tier erscheint, abgesehen von der Ablenkung der Aufmerksamkeit, tausend unberechenbaren Zufälligkeiten ausgesetzt ist und jederzeit Gefahr läuft, den Ernst ihrer Situation zugunsten einer komischen Wirkung von unwiderstehlicher Heiterkeit einzubüßen, ist aus zahlreichen Vorkommnissen der Theaterchronik genügend bekannt.

Also ein für allemal weg mit den Tieren von dem Schauplatz der Kunst! Das Schicksal des Gewaltigen von Weimar, der dem Hunde des Herrn Aubry den Platz räumte, sollte von sinnbildlicher Bedeutung für die deutsche Bühne sein.

Daran ändert auch der Irrtum nichts, den der Bayreuther Meister beging, als er, seinem hervorragenden Theaterverstande zum Trotz, das Roß Grane auf die Bühne stellte. Man kann sich nichts Lächerlicheres denken als den Gegensatz zwischen dem kleinlichen Bilde, das dieses Roß auf dem Theater selbst im günstigsten Falle bietet, und der erhabenen Vorstellung, womit die Phantasie das edle Göttertier umkleidet hat — ein Gegensatz, dessen komische Kraft verschärft wird durch die absolute Verständnislosigkeit, die Brunhildens Schlachtroß der dramatischen und musikalischen Situation selbst in den

stilvollsten Wagner-Aufführungen entgegenbringt. Daran ändert noch weniger der durch das Bayreuther Vorbild veranlaßte törichte Brauch, den ersten Aktschluß des Tannhäuser, abgesehen von den durch die Dichtung vorgeschriebenen Pferden, auch dadurch zu beleben, daß die Aufmerksamkeit der andächtig ergriffenen Hörer auf eine Meute echter Jagdhunde gelenkt wird.

Der Grundsatz, keine Tiere auf die Bühne zu bringen, sollte nur ausnahmsweise durchbrochen werden; eine solche Ausnahme bildet die Scene in der hohlen Gasse, wo — leider, dreimal leider! — die Pferde nicht zu beseitigen sind, wenn die Scene in ihrer dramatischen Wirkung nicht geschädigt und mehr oder minder ins Kleinliche gezogen werden soll.

Die zahlreichen Regiesünden, die dem deutschen Theater zur Last fallen, ließen sich leicht noch durch vielfache weitere Belege aus diesem umfangreichen und belehrenden Kapitel der modernen Dramaturgie vermehren[10]). Sie alle legen den einen dringenden Wunsch nahe: daß unsre allzusehr auf leere Aeußerlichkeiten gerichtete Regie, die sich in virtuosenhafter Eitelkeit an der unrichtigen Stelle hervorzudrängen sucht, die dem Publikum wie kleinen Kindern alles zeigen und verdeutlichen zu müssen meint, die ohne Empfindung für das Wesentliche in der Kunst Hauptsache und Nebensache unablässig vermengt — daß unsre Regie sich daran erinnern möge, wo der Haupt- und Schwerpunkt ihrer Tätigkeit zu ruhen hat: in der Wort- und Inhalt-Regie, in der geistigen Durchdringung und der schauspielerischen Durcharbeitung des dramatischen Kunstwerks, der Regie, als deren bedeutendster Vertreter nach wie vor Heinrich Laube in den Annalen der Theatergeschichte weiterlebt.

Man kann den Sehnsuchtsruf nach Laubescher Wortregie laut werden lassen, ohne gleichzeitig die übertriebene Einfachheit und Nüchternheit Laubescher Inscenierung als wünschenswertes Ideal für das heutige Theater zu erstreben. Was die Kunst der Ausstattung in den letzten Jahrzehnten erreicht hat, ist unsrer Bühne in vieler Beziehung zum Nutzen und zum Segen geworden; es wird ihr zum dauernden Segen werden,

wenn sie gelernt hat, auch in der äußern Ausstattung das richtige künstlerische Maß zu halten und vor allem, wenn sie sich stets, anstatt wie so häufig das Unmögliche zu versuchen, der scharf gezogenen Grenzen ihres Könnens bewußt bleibt.

Der Hervorruf des Schauspielers.

Der durch althergebrachte Tradition geheiligte Brauch des Wiener Burgtheaters, dem Hervorruf des Schauspielers keine Folge zu leisten, hat im Laufe der letzten Jahrzehnte auch in der deutschen Reichshauptstadt einigen Boden gewonnen. Das Deutsche Theater unter L'Arronge und Brahm und seit einigen Jahren auch das Königliche Schauspielhaus sind dem Beispiel der Wiener Hofbühne gefolgt.

Die Abschaffung des Hervorrufs an diesen Bühnen ist neben warmer Zustimmung in der Presse auch vielfacher Anfeindung begegnet und hat wiederholte literarische Kontroversen über den Gegenstand veranlaßt. Der Streit der Meinungen drehte sich dabei vorwiegend um den einen Punkt: ob und inwieweit die künstlerische Illusion und die Stimmung durch das Heraustreten des Schauspielers nach dem Fallen des Vorhangs beeinträchtigt werde. Man machte geltend, daß der herabfallende Vorhang den Hörer aus dem Banne der Dichtung entlasse, daß somit von diesem Augenblick an die künstlerische Illusion von selber aufhöre.

Eine volle Einigung über diese Frage, in der das subjektive Empfinden des einzelnen eine große Rolle spielt, wird sich wohl niemals erreichen lassen. Daß trotz der Macht der Tradition, trotz der zwischen Bühne und Zuhörerschaft bestehenden stillschweigenden Konvention, die sich daran gewöhnt hat, das Hervortreten des durch Beifall ausgezeichneten Darstellers im allgemeinen nicht mehr als eine Störung seiner künstlerischen Illusion zu empfinden, daß trotzdem die Rücksicht auf die Illusion in die Betrachtung dieser Frage mehr oder minder hereinspielt, zeigt der charakteristische Umstand, daß in den Vorschriften über den Hervorruf den Sterbescenen bei sehr vielen Bühnen eine Ausnahmestellung eingeräumt ist. An zahl-

reichen Theatern, wo der Darsteller dem Hervorruf folgen darf, ist dies dem Schauspieler ausdrücklich verboten, wenn er soeben eine Sterbescene gespielt hat. Erst nach dem Schluß des Stückes dürfen sich auch die Toten dem Publikum zeigen. Diese Bestimmung ist beim Lichte betrachtet ein Verstoß gegen die Logik und eine Inkonsequenz. Denn es ist prinzipiell durchaus dasselbe, ob der tote Don Manuel den Applaus des Publikums durch sein Erscheinen vor der Rampe entgegennimmt oder ob die beiden feindlichen Brüder sich Hand in Hand in voller Einigkeit vor dem beifallspendenden Hause verneigen. Der Zuschauer, der sich durch das eine in seiner Illusion gefährdet sieht, muß auch bei dem zweiten Fall in seinem künstlerischen Empfinden gestört werden. In beiden Fällen wird der Zusammenhang des Dramas unterbrochen, der Darsteller, der in diesem Augenblick nicht mehr die Gestalt der Dichtung repräsentiert, tritt als der Schauspieler Herr X. vor die Zuhörerschaft, um für deren Beifallsbezeugung zu danken, in gleicher Weise wie sich der Sänger im Konzertsaal nach Absolvierung jeder einzelnen Gesangsnummer für den Beifall dankend vor den Hörern verneigt. Wer aber auf dem Standpunkt steht, daß das Hervortreten des Schauspielers mit der künstlerischen Illusion nichts zu schaffen habe, der darf auch an dem Wiederaufstehn der Toten keinen Anstand nehmen. Denn er weiß ganz genau, daß der Darsteller des Don Manuel nicht wirklich gestorben ist, so gut er weiß, daß sich die beiden feindlichen Brüder nicht auch im wirklichen Leben in tötlichem Hasse befehden.

Das Ausnahmegesetz, wodurch die Sterbescenen an sehr vielen Bühnen betroffen werden, ist eine höchst charakteristische Einrichtung. Denn es enthält das stillschweigende Eingeständnis, daß trotz aller theoretischen Gegenversicherungen derer, die den Hervorruf verteidigen, die künstlerische Illusion durch das Heraustreten des Darstellers gefährdet wird. Die Sterbescene bietet einen besonders eclatanten Fall. Die Geschmacklosigkeit, die begangen wird, wenn sich Mortimer, nachdem er soeben den Dolch in seine Brust gestoßen hat, eine Minute darauf dankbar lächelnd vor dem Publikum verneigt, ist derart grob, daß

sie sich selbst dem weniger rigoros veranlagten Zuschauer bemerkbar macht. Die Geschmacklosigkeit fällt in vielen andern Fällen weniger auf, im Prinzip aber ist sie überall dieselbe, wo sich der Darsteller mitten im Kunstwerk mit seiner privaten Persönlichkeit vor die Augen des Zuschauers drängt.

Die Störung, die der Hervorruf veranlaßt, ist da weniger schlimm, wo der Charakter und der scenische Bau des Stücks die Möglichkeit, vor der Rampe zu erscheinen, auf die Aktschlüsse beschränkt. Unerträglich aber wird die Störung in klassischen Stücken, wo der Schauplatz sehr häufig wechselt und wo die Anwendung des Zwischenvorhangs bei den Verwandlungen dem Darsteller gestattet, sich auch innerhalb des Aktes einigemale dem beifallspendenden Publikum zu zeigen. In klassischen Stücken, wie beispielsweise den Räubern, dem ersten Teile des Faust, dem Käthchen von Heilbronn und einigen Shakespeareschen Dramen, entfesselt die hinreißende Macht der Dichtung erfahrungsgemäß bei jedem Fallen des Vorhangs, namentlich bei dem jugendlichen Teile des Auditoriums, frenetische Beifallsstürme. Wenn hier die Darsteller auch bei jeder Verwandlungspause, oft nach den allerkürzesten Scenen, dem Hervorruf folgen: so wird durch dies unaufhörliche Heraustreten des Schauspielers aus dem Rahmen der Dichtung, durch das unaufhörliche Danken des Schauspielers für den Beifall, der den Einzelheiten seiner Leistung gespendet wird, das künstlerische Gesamtbild in geschmackloser Weise zerrissen und die Illusion des Hörers gestört. Der Darsteller, der bei verwandlungsreichen Stücken unablässig dankend vor der Rampe erscheint, steigt vom Künstler einigermaßen zum Artisten herab, der keine einheitliche Kunstleistung, sondern eine Reihe von Vortragsnummern bietet und nach jeder einzelnen Nummer seines Programms den Dank des Publikums entgegennimmt. Man sollte meinen, daß gerade in unsern Tagen, wo sich dank den Bestrebungen der modernen Kunst, dank vor allem dem gewaltigen Reformwerk des Wagnerschen Musikdramas das Verständnis für die Totalität, die Einheit und Stilechtheit eines Kunstwerks in erfreulichem Maße gehoben hat, auch das unkünstlerische und geschmacklose

Ueberbleibsel alter Theater- und Opernwirtschaft, das Heraustreten des Künstlers beim Hervorruf, in seiner ganzen illusion- und stimmungmordenden Nichtigkeit von dem bessern Teil des Theaterpublikums empfunden würde.

Man könnte sich mit dem Hervorruf vom Standpunkt der künstlerischen Illusion und vom Standpunkt einer modernen Kunstanschauung höchstens dann befreunden, wenn er ausschließlich auf den Schluß des Stücks beschränkt würde. Aber auch da sollte er im Interesse einer einheitlichen Regelung dieses Brauches besser unterbleiben. Um so mehr, als die Beschränkung des Hervorrufs auf den Schluß manche Ungerechtigkeiten für die Darsteller mit sich bringen würde, indem es sich beispielsweise fügen kann, daß Künstler, denen vielleicht ein Hauptverdienst an dem Gelingen des Ganzen zufällt, an dem Schluß nicht mehr beteiligt sind.

Die Störung der künstlerischen Illusion ist keineswegs der einzige Grund, der gegen den Hervorruf spricht. Es stehn ihm andre Gründe künstlerischer Art zur Seite, durch die die vielfach ausgesprochene oberflächliche Behauptung, daß „alle höhern ästhetischen Motive“ für die Unterdrückung des Hervorrufs fehlten, daß es sich dabei nur um eine „zweckwidrige Vornehmtuerei“ handle, auf das überzeugendste widerlegt wird. Man wird wohl kaum behaupten wollen, daß es überall solche höhern ästhetischen Motive gewesen sind, die an den betreffenden Bühnen, sei es nun durch die Initiative der leitenden Stelle, sei es durch die des darstellenden Personals, die Abschaffung des Hervorrufs veranlaßt haben. Daß aber solche Motive vorhanden sind, kann niemand verborgen bleiben, der dieser Frage mit offenen Augen nahetritt.

Zunächst bietet der Hervorruf einen nichts weniger als zuverlässigen Gradmesser für den Erfolg des Stücks und die Frage, ob dieser Erfolg auf das Konto der Dichtung oder das der Darstellung zu setzen ist.

Nur die wenigsten Zuschauer sind nach einem wirkungsvollen Aktschluß, der die Hauptdarsteller vor die Rampe rief, in der Lage, sich Rechenschaft darüber zu geben, wem sie in

Wahrheit ihren Beifall schenken; sie vermögen nicht zu unterscheiden, ob es die Kunst des Darstellers oder die des Dichters ist, die sie ergriffen hat. Selbst für den gewiegten Fachmann ist es nicht leicht, sich bei der Erstaufführung eines Stückes, das ihm nicht durch die Lektüre bekannt ist, vollkommen klar darüber zu werden, inwieweit seine Eindrücke durch die Leistung des Schauspielers, inwieweit sie durch die des Dichters hervorgerufen und beeinflußt sind. Um wie viel mehr ist dies der Fall bei der großen Menge der naiven Zuhörerschaft, die sich, je naiver sie ist, desto ausschließlicher in ihren Beifallsbezeugungen von dem Eindruck der vorgeführten dramatischen Handlung bestimmen läßt, ohne danach zu fragen, inwieweit die künstlerische Darbietung den Intentionen des Kunstwerks gerecht wird!

Es gibt Stücke und Rollen, die, wie der Bühnenjargon sagt, nicht umzubringen sind. Man denke nur an die zündende und elementare Gewalt der Schillerschen Jugendwerke. Wieviele Heldenliebhaber der deutschen Bühne verdienen die tosenden Beifallsstürme, die sie als Ferdinand und Karl Moor bei jedem nur halbwegs empfänglichen Publikum mit untrüglicher Sicherheit entfachen! Welche kleinste Provinzbühne besitzt nicht eine Darstellerin, die nicht als Magda in Sudermanns H e i m a t reiche Lorbeern auf ihrem Haupte sammelt!

In diesen und unzähligen andern Fällen wird der Darsteller durch die unverwüstliche theatralische Wirkungskraft des Stückes getragen, er erntet die Lorbeern, die dem Werke des Autors gebühren. Ebenso häufig ist der andre Fall, wo das trefflichste und feinste Zusammenspiel unbelohnt und ohne Beifall an dem Publikum vorüberzieht, wenn das Stück als solches dessen Interesse nicht zu gewinnen vermag.

Der umgekehrte Fall, daß die Beifallsbezeugungen mehr durch die Darstellung als durch die Dichtung beeinflußt sind, wird im großen und ganzen die Ausnahme bilden, er wird bei einem weniger naiven und in höherm Grade kunstgeübten Publikum zu erwarten sein. Auf keinen Fall ist das Maß der Beifallsbezeugungen und die Zahl der Hervorrufe geeignet,

für den objektiven Wert der dargestellten Dichtung und der schauspielerischen Leistungen einen Maßstab zu geben. Vielmehr sind die Hervorrufe in sehr vielen Fällen dazu angetan, das Urteil des Zuschauers und das des Schauspielers über den künstlerischen Wert des Gebotenen zu verwirren und zu trüben.

Aber ganz abgesehen von dem Verhältnis der schauspielerischen Leistung zu dem Werke des Dichters: auch in der Wertschätzung der schauspielerischen Leistungen unter sich vermag der Hervorruf keineswegs als zuverlässiger Gradmesser zu dienen. Er vermöchte es nur in dem einen Fall: wenn unsre Theater ein künstlerisch gebildetes Parterre besäßen, das in der Handhabung des Applauses eine führende Rolle spielte, das als Leiter des Applauses von dem Publikum als solchem anerkannt wäre, dessen Weisungen sich dieses bedingungslos zu unterwerfen die Einsicht hätte. Statt dessen ist der Applaus in den meisten Theatern ganz und gar der Willkür der großen Menge überlassen. Daß diese große Menge im Theater, wie Heinrich Laube einmal meinte, als Ganzes ein verflucht gescheiter Kerl sei, mag in manchen Fällen zutreffend sein, in vielen andern Fällen gilt das Gegenteil. Die tägliche Erfahrung lehrt, daß das Urteil der kompakten Majorität bei der Wertschätzung schauspielerischer Leistungen oft bedenklich daneben schießt. Das Marktschreierische, das Effekthaschende, das Virtuosenhafte verfehlt auch heute nur selten seine Wirkung auf die große Masse des Publikums, während wertvolle künstlerische Leistungen, die sich in schlichter und anspruchsloser Einfachheit dem Rahmen des Ganzen einfügen, oft völlig unbeachtet und unbelohnt vor dem Tribunal der Zuhörerschaft vorüberziehen. Dabei ist völlig davon abzusehen, daß die Annahme, das beifallspendende Publikum handle in allen Fällen bona fide und der Applaus sei der ehrliche Ausdruck der in der Zuhörerschaft vertretenen künstlerischen Ueberzeugung, eine optimistische Voraussetzung ist. Es ist abzusehen von den zahlreichen unlauteren, von den vielen rein persönlichen Motiven, die bei der Beifallspende für Künstler und Künstlerinnen mitunterlaufen, es ist abzusehen von allen claquenartigen Unternehmungen, es ist abzusehen von der Tat-

sache, daß drei entschlossene Individuen, wenn sie nur das nötige Geschick und die nötige Ausdauer besitzen, vollkommen imstande sind, den zwei- bis dreimaligen Hervorruf eines Künstlers durchzusetzen.

Es ist bekannt, welche große Rolle namentlich in mittlern und kleinen Städten die persönlichen Beziehungen des Künstlers in der Frage des Hervorrufs spielen. Die Schar der Freunde fühlt sich sehr häufig zu Beifallspenden verpflichtet, wo weder Dichtung noch Darstellung die Berechtigung zu starkem Applause geben. In vielen Fällen setzt auch nur ein mattes, rein gewohnheitsmäßiges Klatschen ein, das der Meinung ist, bei jedem Fallen des Vorhangs den Darstellern die Freude des Hervorrufs bereiten zu müssen.

Es hat etwas unendlich Beschämendes und Unwürdiges für einen vornehm empfindenden Künstler, bei dem matten und nichtssagenden Applause einiger wenigen Zuschauer vor die Rampe zu treten und dadurch die Majorität des Publikums gewissermaßen moralisch zu nötigen, sich dem lauten Beifall jener wenigen anzuschließen. Ein wirklicher Künstler wird nur dann geneigt sein, sich dem Publikum zu zeigen, wenn er die Ueberzeugung hat, daß eine starke und allgemeine Wirkung von seiner darstellerischen Leistung ausgegangen ist. Die Unterscheidung aber darüber, ob der Beifall stark genug ist, ein Heben des Vorhangs und ein Heraustreten des Darstellers zu rechtfertigen, ist in vielen Fällen sehr schwer, und der Inspizient, der an den meisten Theatern mit der Leitung dieser Dinge beauftragt ist, sieht sich oft vor ein schwieriges Dilemma versetzt. Denn die Ohren des von der Ekstase der künstlerischen Darbietung gehobenen Darstellers sind oftmals sehr wunderbarer Art, und er glaubt in der Bewegung einiger wenigen Hände den begeisterten Beifallsturm eines ganzen Hauses zu vernehmen. Ein geschickter Inspizient aber ist häufig genug in der Lage, aus einem schwachen, gewohnheitsmäßigen Applaus durch möglichst rasches Auf- und Niederrollen des Vorhangs einen zwei- bis dreimaligen Hervorruf für die Darsteller herauszuschlagen und dadurch den Schein eines Erfolges zu er-

wecken, der der wahren Wirkung der Aufführung nicht im entferntesten entspricht.

Mit einem Wort: es wird sich niemand der Tatsache verschließen, daß der Applaus und die Zahl der dem Darsteller zuteil gewordenen Hervorrufe durchaus nicht in der Lage sind, einen Maßstab für den wirklichen künstlerischen Wert seiner Leistungen abzugeben. Das Publikum aber, das in den äußern Kundgebungen des Hauses sehr gern einen Gradmesser für das Gebotene erblickt, wird in seinem Urteil mißleitet und irregeführt, umsomehr, wenn die über alle Maßen unfähige Durchschnittskritik die Zahl der Hervorrufe genau registriert und danach das Lob oder den Tadel der betreffenden Künstler der Welt zu verkünden pflegt.

Weit wichtiger ist, daß der Hervorruf auf den Darsteller selbst und seine Künstlerschaft vielfach einen ungünstigen Einfluß ausübt. Der Schauspieler gewöhnt sich daran, den Maßstab für die eigne Leistung nicht mehr in dem Bewußtsein zu suchen, daß er nach bestem Wissen sein bestes Können gegeben hat, sondern darin, daß er für seine Leistung eine möglichst geräuschvolle Anerkennung vonseiten des Publikums gefunden hat. Das ist äußerst gefährlich und verhängnisvoll für jeden Darsteller, der die Gabe der Selbstkenntnis und der künstlerischen Selbstbeherrschung nicht in hohem Grade sein eigen nennt.

Der Darsteller fühlt sich fortwährend versucht, um Gunst und Beifall des Publikums zu buhlen, er steht insbesondere bei allen Aktschlüssen, die Applaus und Hervorruf versprechen, der Gefahr gegenüber, das Gebiet der einfachen Natürlichkeit zu verlassen, statt dessen in aufdringliche Effekthascherei und theatralisches Posieren zu verfallen und jenes bekannte Rezept anzuwenden, das ehemals schon der Heldenspieler Bök als unfehlbares Mittel zur Erlangung eines applausgekrönten Abgangs empfohlen hat. Die bei Aktschlüssen zutage tretenden theatralischen Unarten, wie sie uns auch an den ersten Bühnen noch täglich begegnen, das der dramatischen Situation oft schnurstracks widerstreitende Erheben der Stimme, eine kokette Wendung des Darstellers zum Publikum, theatralische Posen und Grup-

pierungen: alle diese Dinge haben ihren ersten Grund in nichts anderm, als in dem instinktiven Gefühl des Schauspielers, daß der liebe Hervorruf vor der Tür steht, dem instinktiven Bestreben, auf den zu erwartenden Applaus noch durch einen letzten erfolgversprechenden Drücker zu wirken. So stark und unbewußt ist dies instinktive Gefühl des Darstellers, daß es für den Regisseur keine leichte Aufgabe ist, diesen schauspielerischen Unarten mit Erfolg entgegenzuarbeiten. Und glaubt er es auf den Proben glücklich dahin gebracht zu haben, daß auch beim Aktschluß Einfachheit und Natürlichkeit in ihrem Rechte bleiben, so muß er bei der Vorstellung mit einem male die erschreckende Wahrnehmung machen, daß das instinktive Bestreben des Darstellers: „zu wirken" — ihm noch im letzten Moment vor Fallen des Vorhangs, ohne daß er selbst sich dessen bewußt wird, ein Schnippchen schlägt in Gestalt irgend eines unnatürlichen Drückers. So wird die schlichte Natürlichkeit der Schauspielkunst, die in der Gestaltung des dichterischen Gebildes völlig aufgeht, ohne seitwärts nach dem Publikum hinüberzublinzeln, durch den Hervorruf vielfach in sehr nachteiliger Weise beeinflußt.

Daß in dem Verhältnis der Schauspieler untereinander den Coterien und Eifersüchteleien Tür und Tor durch den Brauch des Hervorrufs geöffnet wird, ist leicht verständlich und verzeihlich.

Es ist zu begreifen, daß die Triumphe des einen Künstlers den Ehrgeiz des andern anspornen, auch seinerseits kein Mittel unversucht zu lassen, sich dieselbe Zahl von Hervorrufen zu erringen. Es gehört für den selbständig denkenden Künstler in der Tat ein seltenes Maß von Charakterfestigkeit dazu, in dem unerfreulichen Wettbewerb um die Beifallsbezeugungen des Publikums einzig und allein sein künstlerisches Gewissen als Richtschnur für seine Spielweise walten zu lassen.

Wohl müßte sich der verständige Darsteller vergegenwärtigen, daß es bei einer wirklich wertvollen schauspielerischen Leistung jener Abgangs- und Aktschluß-Drücker keineswegs be-

darf, um eine künstlerische Wirkung zu erzielen. Er müßte sich an das leuchtende Beispiel vieler vortrefflicher moderner Künstler erinnern, die in bewundernswerter künstlerischer Vornehmheit und beinahe peinlicher Rigorosität, ohne jede Rücksicht auf das Publikum und seinen leicht zu erringenden Beifall, alles vermeiden, was an die sogenannten Abgänge und Aktschlüsse einer überlebten Theaterspielerei erinnern könnte. Gerade unsre moderne Schauspielkunst hat in dieser Beziehung manchen Wandel zum Bessern geschaffen und zur Ausrottung veralteter Theatermanieren mit schönem Erfolge beigetragen.

Die Gefahr, unter Beeinträchtigung der Natürlichkeit in komödiantische Effekthaschereien zu verfallen, ist zweifellos an solchen Theatern geringer, wo der Brauch des Hervorrufs beseitigt ist. Der Gemeinsinn, der die Darsteller verbindet, ist größer, wenn sie wissen, daß es keinem von ihnen möglich und gestattet ist, sich durch unkünstlerisches Spiel Beifall und Hervorruf zu erzwingen. Auf Grund dieses Gemeinsinns ist es dem Regisseur bedeutend erleichtert, ein abgerundetes Zusammenspiel zu schaffen, das durch keine theatralischen Mätzchen und Effektdrücker entstellt wird.

Durch die Abschaffung des Hervorrufs werden dem Darsteller vielfache Mißstimmungen erspart. Es ist durchaus keine Seltenheit, daß Aufführungen, die von Regisseur und Darstellern mit größter Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, unter Dransetzen ihres besten Könnens vorbereitet worden sind, Vorstellungen, die die vollwertige Leistung eines fein und harmonisch abgetönten Zusammenspiels bieten, geräuschlos und ohne alle äußern Anzeichen einer starken Anteilnahme vonseiten des Publikums vorübergehn, wenn das Stück als solches dem Durchschnittsgeschmacke nicht entspricht oder zu keinen lauten Beifallsbezeugungen herausfordert. Die Mißstimmung, die sich des darstellenden Künstlers in solchem Falle leicht wohl bemächtigt, ist geringer und weniger fühlbar, wenn die Frage des Hervorrufs beim Fallen des Vorhangs gar nicht für ihn in Betracht kommt.

Er steht dem Publikum mit größerer innerer Seelenruhe gegenüber, weil er das Bewußtsein in sich trägt, daß er die Richtschnur für den Wert seiner Leistung nicht in der Haltung der großen Menge, sondern in der stillen Würdigung der wenigen Kunstverständigen, in der Anerkennung und Schätzung seiner Berufsgenossen und seines künstlerischen Vorgesetzten und in dem eignen künstlerischen Bewußtsein zu suchen hat.

Alledem könnte zugunsten des Hervorrufs nur das Eine entgegengestellt werden, daß der Schauspieler angesichts des transitorischen Charakters seiner Kunst ein gewisses Recht darauf besitze, für eine Leistung, durch die er die Herzen der Hörer entzündet hat, auch den Dank der Hörerschaft in Empfang zu nehmen und in der Befriedigung, die ihm diese momentane Anerkennung gewährt, eine Art von Entschädigung zu finden für den Mangel jener Würdigung, wie sie dem Wirken sämtlicher übrigen Künste im Gegensatze zu den sich verflüchtigenden Gebilden der Schauspielkunst beschieden ist. Der Darsteller könnte entgegnen, daß er die Befriedigung, die ihm die momentane Anerkennung des Publikums gewährt, nur ungern entbehren möchte, solang er nicht die Gewißheit hat, daß seine Leistung durch eine sachentsprechende und kunstverständige Kritik in gebührender Weise gewürdigt wird. Denn die Tageskritik ist in der Beurteilung schauspielerischer Leistungen fast durchweg so ungenügend, sie ist selbst im günstigsten Fall aus äußerlichen Rücksichten so wenig imstande, der schauspielerischen Leistung die ihr gebührende eingehende Betrachtung zu widmen, daß es dem Darsteller nicht zu verübeln ist, wenn er in den Besprechungen der Presse nicht immer einen Ersatz zu erblicken vermag für das, was ihm an momentaner Anerkennung in dem Hervorruf entzogen wird.

Die Befriedigung aber, die dem Schauspieler die Anerkennung des Publikums gewährt, ist nicht davon abhängig, ob er dem Applause durch Heraustreten vor die Rampe Folge leistet oder nicht. Die Befriedigung liegt oder sollte wenigstens für den vornehmen Künstler ausschließlich in der Tatsache des

Applauses liegen. Daß aber durch die Unterdrückung des Hervorrufs der Applaus und die lebendige äußere Anteilnahme des Publikums an den Vorgängen auf der Bühne beeinträchtigt werde, daß anstelle der wünschenswerten Wechselwirkung zwischen Bühne und Auditorium leicht eine gewisse Erkältung trete, die ihrerseits wieder auf die Leistungen der Darsteller eine niederdrückende Wirkung übe: das ist eine wohl öfters schon ausgesprochene und häufig wiederholte, aber durch die Tatsachen bis jetzt keineswegs erwiesene Behauptung. Die Erfahrungen, die an den Bühnen, wo der Hervorruf fehlt, tagtäglich gemacht werden, lehren im Gegenteil, daß wirklich bedeutende schauspielerische Leistungen vielfach einen Applaus entzünden, der nach dem Fallen des Vorhangs minutenlang anhält und häufig einen großen Teil des Zwischenaktes ausfüllt. Auch bei offenen Verwandlungen, wo doch von vornherein die Möglichkeit für den Darsteller ausgeschlossen ist, dem Hervorruf zu folgen, setzt nach guten schauspielerischen Leistungen erfahrungsgemäß sehr häufig ein starker und langanhaltender Beifall ein. Das zeigt deutlich, daß der Applaus des Publikums, sofern es durch die künstlerische Darbietung wirklich ergriffen ist, keineswegs abhängig ist von der sekundären Frage, ob es durch seine Beifallsbezeugungen ein Heraustreten des Künstlers vor die Rampe veranlaßt. Ein solcher Beifall ist durch seinen spontanen Charakter für den Künstler mindestens in gleichem Maße ehrend und befriedigend, ja sogar weit ehrender als der Beifall, der den äußerlichen Zweck verfolgt, einen Hervorruf des Darstellers zu veranlassen.

Wenn aber der Applaus im Theater auf solche Fälle beschränkt wird, wo der Hörer durch die Leistung des Schauspielers oder des Zusammenspiels wirklich ergriffen und fortgerissen ist, wenn dagegen der lahme und beschämende Gewohnheitsapplaus, der nur einsetzt, weil es einmal gang und gäbe ist, bei jedem Fallen des Vorhangs die Darsteller hervorzurufen, beseitigt wird, so ist das nur ein segensreicher und dankbar zu begrüßender Gewinn für die theatralische Kunst. Denn

die größere Seltenheit des lauten Beifalls, seine Beschränkung auf solche Fälle, wo er wirklich aus dem Herzen des Publikums kommt, lehrt den wahren Wert des Applauses, der sonst gewohnheitsmäßig und gedankenlos in gleicher Weise an Würdige und Unwürdige verschwendet wird, in höherem Maße schätzen und würdigen.

Vom Theaterzettel.

Das Aussehen des Theaterzettels, seine Anlage, die Art und die Anordnung seiner Mitteilungen sind für den künstlerischen Wert der Vorstellung an sich von keiner Wichtigkeit. Trotzdem ist es nicht gleichgültig, in welcher äußern Gestalt sich der Theaterzettel dem Auge des Lesers vorstellt. Aus der Art und Weise, wie eine künstlerische Darbietung sich ankündigt, wird man unwillkürlich geneigt sein, einen Schluß zu ziehen auf den künstlerischen Charakter dessen, was die Ankündigung verspricht. In mannshohem Format, in schreienden, weithin sichtbaren Farben, in riesengroßen Lettern, mit Bilderschmuck und Reklamegeschrei überladen, aufdringlich und begehrlich, schauen die Plakate des Zirkus und des Tingeltangels von den Anschlagesäulen der Großstadt auf den Vorübergehenden herab: in schlichter Unansehnlichkeit und Vornehmheit, im denkbar kleinsten Format, in einfachen schwarzen Lettern auf weißem Untergrund, nichts als das Notwendige enthaltend, verkündigt der Theaterzettel des Hofburgtheaters das Programm der Vorstellung dem kunstliebenden Publikum. Er drängt sich unter den Plakaten der Anschlagesäule nicht hervor, er scheint sich eher schamhaft zu verbergen in der Gesellschaft, die ihn umgibt, es ist, als ob er sagen wolle: ich brauche nicht aufzufallen, wer mich sucht, der wird mich zu finden wissen.

Zwischen dem schreienden Reklameplakat des Tingeltangels und dem bescheidenen Kunstprogramm der vornehmsten Wiener Schauspielbühne: welch eine Fülle mannigfacher Abstufungen innerhalb des Kreises der Anschlagezettel, die dem Publikum künstlerische Darbietungen ankündigen! Man braucht sich keineswegs in die Sphäre des Zirkus und des Brettls zu versteigen: auch in dem Bereich des eigentlichen Theaters ist die Mannig-

faltigkeit noch groß genug, in der sich die Ankündigung künstlerischer Genüsse zu gefallen liebt.

Es bedarf zur Beleuchtung der Kontraste, im Gegensatz zum Programm des vornehmeren Kunstinstituts, nur der Erinnerung an den Zettel kleinerer Privattheater, an den Zettel der Winkel- und Jahrmarktbühne, wo der Direktor in einem wohlgesetzten Nachwort die Vorzüge des Stücks in die richtige Beleuchtung zu setzen sucht, wo die Namen sämtlicher Orte, denen die Aufführung des Stücks bisher beschert wurde, mit rühmlicher statistischer Gewissenhaftigkeit, wenn möglich unter Angabe der Zahl der Vorstellungen, verzeichnet sind, wo kein Mittel und kein Kunstgriff außeracht gelassen wird, durch die Versprechungen des Zettels die Neugierde des theaterliebenden Publikums zu reizen.

Von dem Theaterzettel der letztgenannten Art soll hier nicht die Rede sein. Keineswegs aus Geringschätzung! Das wäre ein unberechtigter Hochmut: denn eine zusammenhängende Betrachtung über den Zettel der sogenannten Schmiere müßte manchen wertvollen Beitrag bieten zur Kulturgeschichte des Theaterelends und der theatralischen Kolportageliteratur; wie denn überhaupt die bis jetzt noch ungeschriebene Geschichte des Theaterzettels im Bereiche sämtlicher Kulturvölker eine Fülle des wertvollsten Materials zur Kulturgeschichte und zur Geschichte der Bühnenkunst zutage fördern müßte [1]).

Nur der Theaterzettel der modernen deutschen Kunstbühne soll hier betrachtet werden, der Zettel, der auf jede Reklame verzichtet und sich in diskreter Zurückhaltung auf die notwendigen sachlichen Mitteilungen beschränkt.

Auch innerhalb dieser Art des Programms ist der Hand des redigierenden Regisseurs oder Bühnenleiters noch ein so weiter Spielraum gelassen für eine geschmackvolle oder weniger geschmackvolle Anordnung des Mitzuteilenden, daß es sich wohl der Mühe lohnt, bei den zahlreichen Einzelheiten, die hiebei in Betracht kommen, einen Augenblick zu verweilen.

Es gibt Theaterzettel erster Bühnen, die durch die sorglose Nonchalance ihrer Mitteilungen, durch zahllose Geschmack-

losigkeiten, durch lückenhafte oder unrichtige Angaben aller Art oft einen bedenklichen Rückschluß auf die literarische Bildung und den künstlerischen Geschmack des Redaktors gestatten. Ein derartiger Zettel erweckt in dem Leser unbewußt ein gewisses ungünstiges Vorurteil gegen die bevorstehende künstlerische Darbietung, während umgekehrt eine sorgfältige und geschmackvolle Anordnung des Programms das Walten einer künstlerischen Hand in der Vorstellung erwarten läßt.

Als leuchtender Mittelpunkt des Theaterzettels fällt zunächst der Titel des Stücks dem neugierigen Leser ins Auge. Es ist bekannt, daß die Wahl eines guten Titels häufig schlimme Geburtswehen bereitet bei der bevorstehenden Menschwerdung eines dramatischen Neulings.

Aus äußern Gründen, d. h. im Hinblick auf die zu erhoffende Anziehungskraft des Stücks auf das Publikum, ist der Titel in der Tat nicht ohne eine gewisse Wichtigkeit. Rein sachlich hat er keine große Bedeutung und im wesentlichen nur den Zweck, das Stück von andern seinesgleichen zu unterscheiden. Ob und inwieweit der Titel dem Inhalt und Ideengehalt des Stückes entspricht oder einen Schluß darauf gestattet, ist für unser Empfinden ziemlich unwichtig; wir verlangen durch den Titel keine vorbereitenden Aufklärungen über den Inhalt und die Vorgänge des Dramas zu erhalten. Der namentlich im 18. Jahrhundert außerordentlich beliebte und auch von unsern Klassikern in vereinzelten Fällen geübte Brauch des sogenannten Doppeltitels, der jenem Bedürfnis des Publikums nach gewissen Spannung erregenden und gaumenreizenden Hinweisen auf die Vorgänge des Stücks entgegenkam, wird heutzutage als veraltete Kuriosität empfunden, die dem modernen Geschmack nicht mehr entspricht.

Trotzdem ladet uns auch heute noch vielfach Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück zum Besuch von Lessings unsterblichem Lustspiel ein. Bei aller Anerkennung für die literarische Pietät des Redaktors fühlt sich der Leser durch das verheißungsvolle „oder“ und den biedern Untertitel Das Soldatenglück unwillkürlich an den marktschreierischen Zettel

der kleinen Winkelbühne erinnert, wo der Direktor die sensationelle Anziehungskraft der Vorstellung nicht bloß durch einen doppelten, sondern vielfach sogar durch einen dreifachen Titel, der geheimnisvoll alle Schrecken und Greuel des Stückes ahnen läßt, zu erhöhen sucht.

Es ist hier nicht der Ort, auf die weitverzweigte Geschichte des Untertitels einzugehn oder zu untersuchen, was Schiller veranlaßte, für die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder den Doppeltitel zu wählen, was einen Kleist bewog, dem Käthchen von Heilbronn den plebejischen Untertitel Die Feuerprobe anzuhängen: es genügt die Feststellung der Tatsache, daß auch unsre großen Dichter in der Uebung jenes Brauchs dem Geschmack ihrer Zeit ihren unfreiwilligen Tribut zollten. Der Literarhistoriker möge sich damit abfinden; die moderne Bühne aber beseitige skrupellos den alten Zopf und begnüge sich damit, Kleists romantisches Schauspiel unter dem einen Titel anzukündigen, unter dem es in der Literaturgeschichte und in dem Bewußtsein des Volkes weiterlebt, als: Das Käthchen von Heilbronn.

Zur Kennzeichnung der dramatischen Gattung wurde dem Theaterzettel durch die neuere Literatur eine geradezu verschwenderische Auswahl verschiedener Namen zur Verfügung gestellt. Die drei Hauptkategorien, nach denen sich das dramatische Schaffen der früheren Zeit im allgemeinen gliederte: Trauerspiel, Schauspiel und Lustspiel, sind bei unsern modernen Dichtern in bedenklichen Verruf geraten. Dem löblichen Streben, anstelle schablonenhafter Theatergestalten wirkliche Menschen von Fleisch und Blut auf die Bühne zu stellen, und dem verkehrten Streben, Hand in Hand damit auch die gesamte Technik der alten Schule über den Haufen zu werfen, glaubte man äußerlich auch dadurch Ausdruck verleihen zu müssen, daß man die hergebrachten theatralischen Gattungsnamen beseitigte und sie durch Benennungen wie Handlung, Vorgang, Geschehnis, Familienkatastrophe und manches andre zu ersetzen suchte. In richtigem Empfinden für die meist darin zutage tretende leere Spielerei hat der Theaterzettel die neue und rasch vorübergehende

Mode nur zum kleinen Teile mitgemacht und die betreffenden naturalistischen Titulaturen meist mit den entsprechenden Benennungen der geläufigen Theaterkategorien vertauscht.

In ganz besondern Mißkredit war bei der gesamten modernen Dichterschule — und zwar nicht ohne eine gewisse Berechtigung — der Titel „Lustspiel" geraten. Die schale Possenmache, die unter diesem Namen von den deutschen Schwankfabrikanten auf den Markt getragen wurde, veranlaßte alle die, die sich mit ernsteren Arbeiten auf diesem Gebiete versuchten, ihre Stücke mit dem an das großzügige satirische Lustspiel der Antike gemahnenden Namen „Komödie" zu taufen. Dem Titel Komödie wurde vielfach noch eine nähere Bezeichnung angeheftet, die mehr oder weniger verblümt auf die Sphäre oder den Inhalt des Stückes hindeutete: so erhielten wir „Diebskomödien", „Junggesellenschwänke", „Deutsche Komödien" und manches andre.

Vom Theaterzettel allerdings wurde dieser wenig geschmackvolle Brauch nur zum kleinen Teile angenommen. Die „Komödien" sind mittlerweile auf dem fruchtbaren Erdreich des deutschen Theaters wie Pilze emporgeschossen, wenngleich viele unter ihnen von dem, was man früher schlechtweg als Posse oder Schwank bezeichnete, nicht eben leicht zu unterscheiden sind. Es steht zu befürchten, daß angesichts der großen Konkurrenz bald auch die Titulatur „Komödie" ihres Ansehens wieder verlustig geht, und daß die Dramatiker, die in den Spuren des Aristophanes zu wandeln trachten, wohl oder übel gezwungen sind, wieder zu dem stolz verschmähten Titel des Lustspiels zurückzukehren.

Wie es auf dem Gebiete des Schauspiels dem Lustspiel erging, so auf musikalischem Gebiete der „Oper". Auch sie ist in argen Verruf geraten bei allen Wohlgesinnten, und kein Komponist, der auf der Höhe seiner Zeit steht, ist heutzutage geneigt, seine Bühnenwerke durch den profanen Titel „Oper" zu diskreditieren. Zum Ersatz greift man zu Benennungen wie „lyrisches Drama", „phantastisches Lustspiel" u. a., ohne Rücksicht

darauf, daß der musikalische Charakter des Werks dabei in vielen Fällen überhaupt nicht zum Ausdruck kommt.

Eine seltsame Verwirrung der Begriffe hat auch die mechanische Nachahmung italienischen Sprachgebrauchs auf dem deutschen Theaterzettel hervorgerufen. So bezeichnet dieser beispielsweise Mascagnis Cavalleria als „Melodrama", ohne zu bedenken, daß die Anwendung dieses Begriffs, der in Deutschland eine völlig andre Kunstgattung bezeichnet, für ein Werk, das nach unsrer Terminologie zur Gattung der Oper gehört, nicht dazu beiträgt, klärend auf das künstlerische Unterscheidungsvermögen des Publikums einzuwirken. Ebenso unrichtig bezeichnet man Leoncavallos Bajazzo schlechtweg als „Drama" und gibt auf dem Zettel womöglich noch die naive Anmerkung des Originaltextbuches wieder: „Zeit und Ort der wahren Begebenheit bei Montalto am 15. August 1865."

Diese kindliche Mitteilung des italienischen Veristen ist höchstens dazu angetan, in den Lesern die merkwürdige Vorstellung wachzurufen, daß die faktische Wahrheit dieser Begebenheit, die mit der künstlerischen Wahrheit ganz und gar nichts zu tun hat, von irgend einer Bedeutung für den Wert des Werkes sei.

Das Lächeln, das die „wahre Begebenheit vom 15. August 1865" in dem denkenden Leser zu erwecken pflegt, steigert sich zu einem ärgerlichen Lachen, wenn er bei Klassikervorstellungen durch den Theaterzettel belehrt wird, daß Die Räuber von Friedrich von Schiller oder Götz von Berlichingen von Wolfgang von Goethe gegeben werden sollen. Es fällt schwer, zu entscheiden, ob die Lächerlichkeit größer ist oder die Geschmacklosigkeit, wenn unsre großen Geistesheroen, denen Mutter Natur den unveräußerlichen Adelsbrief des Genius in die Wiege gelegt hat, auf dem Programme deutscher Kunststätten als glückliche Besitzer des von Fürstenhand verliehenen Adels bezeichnet werden [2]). Schon die biedere Mitteilung des Vornamens ist hier ein Wörtchen zuviel: man ehre unsre Großen dadurch, daß man sich auf die Nennung des einen, vielsagenden Namens beschränke; man verlange vom Publikum, daß es Bescheid wisse über seine

Meister, wenn der Name Kleist oder Grillparzer in einfacher Größe den Zettel schmückt.

Eine erstaunliche Unordnung pflegt auf den Theaterzetteln in den Angaben über Uebersetzung und Bearbeitung bei den Stücken Shakespeares zu herrschen. Da gibt es zunächst viele Bühnen, die überhaupt nur den Namen des Dichters nennen und den des Uebersetzers mit beharrlichem Gleichmut verschweigen. Dies ist nicht zu billigen. Die sogenannte Schlegel-Tieckſche Uebersetzung, die den meisten deutschen Shakespeare-Aufführungen zugrunde liegt und ihnen schon im Interesse der Einheitlichkeit auch weiterhin zugrunde liegen sollte, ist, trotz ihrer Gebrechen im einzelnen, ein nationales Meisterwerk der deutschen Literatur, und die Namen derer, denen dies Werk zu danken ist, sollten auch durch ihre Erwähnung auf dem Theaterzettel geehrt werden.

Der Grund, weshalb eine solche Erwähnung vielfach unterbleibt, mag oft wohl in dem abscheulichen Mißstand seine Ursache haben, daß in einer und derselben Vorstellung verschiedene Uebersetzungen nebeneinander benutzt werden, indem beispielsweise der Darsteller des Lear seine Rolle nach der Uebersetzung von Voß spielt, während die übrigen Darsteller den Text Baudissins sprechen. Gegen solche Barbarei, wie überhaupt gegen die unglaubliche Verwahrlosung, die in der Behandlung des Shakespeareschen Textes auf unsern Bühnen vielfach zu herrschen pflegt, kann nicht energisch genug protestiert werden. Schon aus diesem Grunde ist es dringend wünschenswert, daß zur Erzielung einer gewissen Einheitlichkeit der Schlegel-Tieckſche Text ausschließlich verwendet werde.

Wird der Name des Uebersetzers, wie es die Regel sein sollte, auf dem Theaterzettel genannt, so begegnet man dabei häufig den seltsamsten Ungereimtheiten und Irrtümern. Es gehört durchaus nicht zu den Ausnahmen, daß der Zettel beispielsweise verkündet: König Lear ꝛc. Uebersetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck. Welche Vorstellung mag wohl in dem Kopfe des Redaktors herrschen über die Entstehung des Schlegel-

Tieckschen Shakespeare! Und welche Vorstellungen werden in dem Kopfe des theaterbesuchenden Laien erweckt über die eigentümliche Kompagnie-Arbeit Schlegels und Tiecks bei der Uebersetzung des König Lear! Wer sollte da auch ahnen, daß überhaupt weder Schlegel noch Tieck an der Uebersetzung dieser Tragödie beteiligt war!

Die Unrichtigkeit, die der Zettel in diesem Falle verkündet, wird einigermaßen wenigstens dadurch beseitigt, daß die betreffende Angabe die Fassung erhält: „Nach der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung", d. h. nach dem in dem sogenannten Schlegel-Tieckschen Uebersetzungswerk enthaltenen Text. Diese Fassung kann formell wenigstens gerechtfertigt werden; doch ist auch sie nicht empfehlenswert, da sie beim Laien leicht dasselbe Mißverständnis veranlaßt wie die obige Fassung und speziell im Falle des Lear zwei Namen nennt, die an der Uebertragung dieses Werkes keinen Anteil haben. Weit richtiger ist es deshalb, bei dem einzelnen Stücke die Fassung zu wählen: „Uebersetzt von . . . . ." und dann natürlich den Namen dessen zu nennen, von dem die Uebersetzung des betreffenden Dramas wirklich herrührt, in dem Falle des Lear also: Baudissin. Was gerade Baudissin betrifft, so wäre es nur eine Forderung der Billigkeit, daß der Name dieses verdienstvollen Uebersetzers, der immer bescheiden hinter dem Namen des Gesamtwerks zurücksteht, durch seine Nennung auf dem Theaterzettel für die Nachwelt zu seinem gebührenden Rechte käme. Es wäre nicht zu viel verlangt, daß der Regisseur sich darüber unterrichtete, welche Stücke von Schlegel, welche von Dorothea Tieck und welche von Baudissin übertragen sind, um danach in der Lage zu sein, die betreffenden Angaben des Theaterzettels jeweils richtig zu fassen.

Auch die Bearbeitung oder Einrichtung eines Shakespeareschen Stückes sollte überall da, wo es sich nicht bloß um Striche und einige unwesentliche Regieänderungen handelt, sondern wo eine einheitliche und selbständige, von e i n e r Hand herrührende Bearbeitung der Aufführung zugrunde liegt, auf dem Zettel genannt werden.

Der Brauch, den Namen des inscenierenden Regisseurs auf dem Theaterzettel anzuführen, ist heutzutage mit Recht allgemein üblich geworden. In der Entstehung und Verbreitung dieses relativ jungen Brauches bekundet sich die wachsende Erkenntnis von der großen Bedeutung und Wichtigkeit der Regieführung. In welche äußere Form die Angabe des Zettels hierüber gekleidet wird („Regie", „Leiter der Aufführung", „Spielleitung", „In Scene gesetzt von . . . ." ꝛc.), ist im wesentlichen ziemlich gleichgültig, da keine der üblichen Fassungen sich mit dem Begriff einer künstlerischen Regieführung völlig deckt. Die große Masse des Publikums, die dem innern Theaterbetriebe völlig fernsteht, verbindet mit dem Begriffe der Regie, der Inscenierung und andrer technischen Ausdrücke stets nur sehr unklare Vorstellungen und vermutet in dem Regisseur bestenfalls den Mann, der die Dekorationen aufbaut, der die Massenscenen arrangiert und dafür sorgt, daß alles in der Aufführung „klappt". Auch die landläufige Kritik pflegt die Leistungen des Regisseurs ausschließlich nach Aeußerlichkeiten zu censurieren. Von der wichtigsten und höchsten Aufgabe der Regieführung, der Regie des gesprochenen Worts und des künstlerischen Zusammenspiels, haben nur die allerwenigsten eine Vorstellung.

Trotzdem sollte der Name des verantwortlichen Regisseurs auf dem Zettel nicht fehlen, in allen Fällen, wo von einer wirklichen Verantwortlichkeit des Regisseurs gesprochen werden kann, d. h. wo die ganze Inscenierung des Stücks und seine dramaturgisch-literarische Vorbereitung die Arbeit des betreffenden Regisseurs ist und wo dieser für die schauspielerische Gestaltung der Vorstellung die volle Verantwortung übernehmen kann, selbstverständlich nach dem Maß der ihm zur Verfügung stehenden Einzelkräfte und deren künstlerischer Begabung. Von einer solchen Verantwortlichkeit des Regisseurs kann natürlich keine Rede sein, wo das überlebte System der sogenannten Monats- oder Wochenregie noch heute sein Dasein fristet, ein System, das die Regietätigkeit mehr oder minder zu einer äußerlichen Arbeit oder zu einer Formalität herabdrückt und das nur dann künst-

lerische Resultate erzielen kann, wenn der oberste Leiter der betreffenden Bühne als sein eigner Oberregisseur fungiert, der die Einübung und schauspielerische Ausarbeitung der Vorstellungen bis in alle Einzelheiten mit eigner Hand zu leiten imstande ist.

Es gibt einzelne Fälle, wo von einer Nennung des Regisseurs auf dem Zettel mit vollem Rechte Abstand zu nehmen ist. Dazu gehören die Gastspielabende der reisenden Virtuosen. Es ist bekannt, daß sich die Bühne, der die Ehre eines solchen Gastspiels zuteil wird, nicht nur in der textlichen Einrichtung des Buches, in der gesamten äußern Inscenierung, bis zu einem gewissen Maße in der dekorativen Ausstattung, in der äußern scenischen Anordnung, in den Gruppierungen und Stellungen genau nach den Wünschen des berühmten Gastes zu richten hat, sondern daß sehr häufig auch die Tätigkeit der Mitspieler, die schauspielerische Gestaltung der übrigen Rollen durch die tyrannischen Gelüste des Gastes in starkem Maße beeinflußt wird. Der wahre Regisseur ist in diesem Falle der Gast, und der arme Dulder, der die Ehre genießt, am Regietisch die Probe zu leiten, hat seine Tätigkeit darauf zu beschränken, die zahlreichen Wünsche des hervorragenden Gastes mit einem freundlichen Lächeln jeweils zu quittieren.

Es ist natürlich, daß die Vorstellung durch die Direktive des Gastes in ihrer äußern Erscheinung sowohl wie in ihrer schauspielerischen Gestaltung sehr häufig ein Aussehen gewinnt, das den Intentionen und künstlerischen Anschauungen des inscenierenden Regisseurs widerstreitet. In diesem Falle hat dieser unzweifelhaft das Recht und die Pflicht, die künstlerische Verantwortung für die Vorstellung abzulehnen und seinem Standpunkt durch Fortlassung seines Namens auf dem Theaterzettel sichtbaren Ausdruck zu geben.

In manchen Aeußerlichkeiten, so in der Art, wie beispielsweise die Namen des Autors, des Bearbeiters, des Regisseurs ꝛc. gedruckt sind, ist dem subjektiven Geschmacke des Redaktors ein breiter Spielraum gelassen. Es gibt Programme, wo der Name des Bearbeiters, dem vielleicht nur ein ganz bescheidenes Ver-

dienst an der Gestaltung des Stückes zukommt, in gleicher Größe und gleicher Höhe unmittelbar neben dem des Autors prangt; es gibt andre Programme, wo der Regisseur die Bedeutung seiner Tätigkeit dadurch in geziemende Beleuchtung zu rücken sucht, daß sein Name, in weithin sichtbarem fettem Drucke gesetzt, sämtliche übrigen Namen des Zettels, auch den des nebensächlichen Dichters, in Schatten stellt. Auch in diesen, bei aller anscheinenden Unwichtigkeit nicht völlig gleichgültigen Aeußerlichkeiten, in der Art, wie die Namen des Autors, Bearbeiters, Regisseurs &c. durch ihre Anordnung, die Größe der Lettern u. a. bis zu einem gewissen Maße wenigstens auch äußerlich ihrem gegenseitigen Verhältnis und ihrer Bedeutung entsprechen, wird sich der gute Geschmack und der Takt des redigierenden Regisseurs offenbaren.

Was die Namen der darstellenden Künstler betrifft, so hat sich im Lauf der beiden letzten Jahrzehnte — wohl nach dem rühmlichen Vorgang der Meininger und des Deutschen Theaters in Berlin — ziemlich allgemein der Brauch herausgebildet, die bis dahin üblichen, altmodischen Titulierungen „Herr", „Frau" und „Fräulein" durch die bloße Nennung des Vor- und Zunamens zu ersetzen. Man näherte sich damit wieder dem Brauche, der noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts an den deutschen Theatern ziemlich allgemein üblich war und der die Darsteller auf dem Zettel nur mit ihrem Familiennamen, allerdings ohne Nennung des Vornamens, bezeichnete. Bei der großen Menge der Privat- und Stadttheater hat sich der neue Brauch sehr rasch und beinahe ausnahmslos eingebürgert, und auch einige Hofbühnen haben sich ihm in dankenswerter Weise angeschlossen. Die größere Zahl der Hoftheater allerdings — der treusten Pflegestätten konservativen Sinns in dem konservativen Staatsleben des deutschen Theaters — beharren in vornehmer Ablehnung gegen die revolutionäre Neuerung. Sehr mit Unrecht! Denn der neue Brauch ist gut und verdiente unbedingte und allgemeine Einführung [3]).

In sämtlichen übrigen Künsten ist es ausnahmslos Sitte, daß der ausübende Künstler ausschließlich mit Vor- und Zu-

name benannt wird; es ist kein vernünftiger Grund dafür vorzubringen, weshalb die Schauspielkunst allein eine Ausnahmestellung einnehmen soll. Die zopfige Bezeichnung der darstellenden Künstler mit „Herr“, „Frau“ oder „Fräulein“ erinnert lebhaft an die Zeit, wo der Zettel unter anderm auch verkündigte, daß das betreffende Stück „von Herrn Doktor Goethe aus Frankfurt“ abgefaßt oder die Musik der Oper von „Herrn Kapellmeister Mozart“ geschrieben sei. Bei den Namen der Dichter und der Komponisten ist der alte Zopf längst gefallen, bei denen der Schauspieler aber baumelt er dem Theater-Michel in altväterlicher Beharrlichkeit noch heute hinten herunter.

Die Liebhaberei für die Benennung der Darsteller mit den gesellschaftlichen Titulaturen mag im letzten Grunde wohl mit dem persönlichen Charakter der Schauspielkunst zusammenhängen, d. h. mit dem Umstand, daß das große Publikum die dichterische Gestalt von der Persönlichkeit des darstellenden Künstlers nur selten vollkommen zu trennen vermag. Die persönlichen Verhältnisse des darstellenden Künstlers haben einen unendlichen Reiz für das Publikum; mit neugieriger Vorliebe sucht es den Schleier des Persönlichen von dem Antlitz des Darstellers zu lüften und überträgt persönliche Sympathien und Antipathien auf die künstlerische Leistung des Schauspielers. Gegen die üble Gewohnheit des Publikums, das persönliche und das künstlerische Element im Darsteller zu vermengen, hat das Theater das Recht und die Pflicht, seinerseits soweit als möglich Front zu machen und seinem Standpunkt dadurch offiziellen Ausdruck zu geben, daß es alle persönlichen Mitteilungen (denn das sind die Bezeichnungen „Frau“ und „Fräulein“, die das Publikum bis zu einem gewissen Maße über die privaten Verhältnisse der Künstlerinnen unterrichten!) vom Theaterzettel verbannt und den Darsteller ausschließlich unter seinem Künstlernamen vorführt.

Noch ein zweiter Gesichtspunkt ist für die Beurteilung dieser Frage von Wichtigkeit: die Rücksicht auf die Theatergeschichte. Wie sehr ist dem heutigen Forscher auf diesem Gebiete

die Arbeit erschwert dadurch, daß er auf dem gesamten ältern Zettelmaterial nur die Hauptnamen der Darsteller verzeichnet findet; welchen fortwährenden Irrtümern und Verwechslungen sieht er sich ausgesetzt, namentlich bei den zahllosen, sich stets wiederholenden und sich von einer Generation zur andern fortpflanzenden Namen berühmter und weitverzweigter Schauspielerfamilien! Es ist kaum abzusehen, wie die Forschung auf dem Felde der Personalgeschichte erleichtert wäre, wenn der Theaterzettel statt der leidigen Titulaturen jeweils die Vornamen der Künstler überlieferte.

Schon aus diesem Grunde wäre es geboten, daß sich wenigstens der heutige Theaterzettel ausnahmslos dem neuen Brauche fügte. Und aus demselben Grunde sollte auch die Theaterkritik, die heute noch in ihrem größten Teile mit beharrlichem Eigensinn über die Leistungen des Herrn X. und des Fräulein Y. berichtet, den Brauch des Theaterzettels zu dem ihrigen machen.

Eine früher sehr verbreitete Unsitte, einen einzelnen Namen des Zettels — den des Stars, dem eine Hauptanziehungskraft auf das Publikum innewohnte — durch fetten Druck in auffälliger Weise vor den andern hervorzuheben, ist heutzutage bei allen bessern Bühnen wenigstens überwunden. Der Sinn für das Ganze einer theatralischen Darbietung, die Erkenntnis, daß in erster Linie im Ensemble der künstlerische Wert einer Vorstellung zu erblicken ist, hat sich gegenüber den im großen und ganzen überlebten Anschauungen eines beifallsdürftigen Virtuosentums soweit allgemeine Geltung verschafft, daß auch die äußerliche Hervorhebung eines einzelnen Namens auf dem Zettel als grobe und unkünstlerische Geschmacklosigkeit empfunden würde.

Je mehr der Theaterzettel in seiner redaktionellen und künstlerischen Anordnung den Forderungen des guten Geschmacks und der literarischen Bildung entspricht, desto greller und störender ist der Kontrast, wenn man die Ankündigung der Kunst mit der geschäftlichen Reklame, mit der Annonce und dem Inserat zu einem stimmungsvollen Ganzen verbunden sieht. Der leider

namentlich in der deutschen Reichshauptstadt allgemein verbreitete Brauch, den Theaterzettel einer vollständigen, mehrere Seiten umfassenden Annoncenzeitung einzuverleiben, gehört zu den widerwärtigsten Ausgeburten der modernen großstädtischen Spekulationswut [3]).

Die Geschmacklosigkeit dieses Brauches, die ihren Gipfelpunkt darin erreicht, daß das Personenverzeichnis des Zettels, wenn möglich, auseinandergerissen und auf verschiedene Seiten des Heftes verteilt wird, damit der die Besetzung studierende Leser Gelegenheit finde, einer möglichst großen Zahl von Annoncen seine Aufmerksamkeit zuzuwenden — diese Barbarei kann durch die Rücksicht auf die Ersparnis oder die Einnahmequelle, die dem Theater aus dieser Art des Zetteldruckes zufließt, in keiner Weise entschuldigt werden. Können private Unternehmungen in ihrer Spekulationswut nicht daran gehindert werden, die Mißgeburt des in ein Annoncenheft vergrabenen Theaterzettels auf der Straße feilzubieten: in seinen eignen Räumen müßte jedes Theater, das den Anspruch auf den Namen eines Kunstinstitutes erhebt, seine Ehre darein setzen, solchem Unfug zu steuern und dem Publikum nur solche Programme in die Hand zu geben, die durch den Ausschluß jedes nicht dazu gehörigen Elementes auch äußerlich die Würde der Kunst zu wahren wissen.

Die Geschmacklosigkeit des Annoncentheaterzettels wird nur durch e i n e ruhmwürdige Errungenschaft der modernen Theaterkultur noch übertroffen: durch den Annoncenvorhang. Unvergeßlich war der erhabene Anblick, der sich dem Besucher des Wiener Ausstellungstheaters vom Jahr 1892 bot, wenn er die weihevollen Räume des die Theaterausstellung krönenden Gebäudes betrat und seine erstaunten Augen durch die Geschäftsannoncen des Vorhangs, die in zahllosen Feldern dessen allegorische Mittelgruppe in sinniger Weise umrahmten, gefesselt wurden. Wer sich in die geheimnisvollen Tiefen von Madáchs Menschheitstragödie versenkt hatte, konnte sich im Zwischenakt darüber belehren, wo die besten Hühneraugenringe und wirksames Insektenpulver in Wien zu erhalten waren.

Wird ein Kunstinstitut durch die Verbindung seines Programms mit der Annonce einigermaßen auf das Niveau des Tingeltangels herabgedrückt, so könnte der Theaterzettel dagegen durch dramaturgische und theatergeschichtliche Mitteilungen in vielen Fällen eine wertvolle literarische Beigabe erhalten. Schon von manchen Bühnen wurde und wird dergleichen mit Glück versucht; so hat es unter andern das Schillertheater in Berlin unternommen, seinem Zettel derartige, speziell den volkstümlichen Bestrebungen dieses Instituts entsprechende Einführungen und Erklärungen beizugeben.

Bei Theatern, die nicht einem derartigen Sonderzwecke dienen, würde es sich freilich empfehlen, nur bei gewissen klassischen Stücken, sowie bei wertvollen und bedeutenden Werken moderner Autoren kurzgefaßte dramaturgische Notizen, wertvolle Angaben über die Bühnengeschichte, literarische Urteile über das Stück, bei Shakespeares Historien vielleicht kurze geschichtliche Angaben und die Stammtafeln der Königshäuser auf der Rückseite des Zettels mitzuteilen.

Bei einer geschickten und taktvollen Redaktion könnte durch solche kurzgefaßten, von aller Pedanterie freien Mitteilungen des Zettels viel Gutes und Nützliches für das Publikum geschaffen werden. Eine Ausdehnung solcher Notizen auf sämtliche Vorstellungen, insbesondere die literarisch wertlose Tagesware, wäre freilich nicht zu empfehlen, da sie infolge des Mangels an Stoff wahrscheinlich zur Mitteilung schaler Kulissenwitze und Theateranekdoten führen würde. Dramaturgische Erläuterungen zu Alt-Heidelberg oder zu Flachsmann als Erzieher sind weder dringend notwendig noch wünschenswert — sie müßten denn gerade ein ironisches Gesicht annehmen, das dann freilich mit den Interessen der Direktion nicht wohl zu vereinigen wäre.

Auf alle Fälle würde eine literarische Ausnützung des Theaterzettels in dem angedeuteten Sinn, falls sie nur in den richtigen redaktionellen Händen läge, die Möglichkeit schaffen, daß auch das Kunstprogramm einen gewissen bildenden Einfluß

auf das Publikum gewänne und sich somit zu einem schätzenswerten Faktor gestaltete für die erzieherische Aufgabe, die dem Theater — trotz mancher bedenklichen Gestalten, die beifallumtost in unsern Tagen als Erzieher des Publikums wirken — von einigen starrsinnigen Optimisten auch heute noch zuerkannt wird

Anmerkungen.

Die Münchener Shakespeare-Bühne und ihre Vorgeschichte.

[1]) Von 1889 bis 1892 wurden folgende Shakespeareschen Stücke auf der neueingerichteten Bühne gegeben:

König Lear (18 mal), König Heinrich der Vierte, 1. Teil (5 mal), König Heinrich der Vierte, 2. Teil (8 mal), König Heinrich der Fünfte (4 mal), Viel Lärmen um Nichts (11 mal), Der Widerspenstigen Zähmung (3 mal), Was ihr wollt (12 mal), Macbeth (4 mal), Ein Wintermärchen (5 mal), Romeo und Julia (1 mal). Außer diesen Werken Shakespeares gingen folgende Stücke auf der Reformbühne in Scene: Dame Kobold von Calderon (6 mal), Götz von Berlichingen von Goethe (12 mal), Konradin, der letzte Hohenstaufe von Greif (5 mal), Die Jungfrau von Orleans von Schiller (5 mal), Das Käthchen von Heilbronn von Kleist (5 mal), König Ottokars Glück und Ende von Grillparzer (5 mal) Faust von Goethe, 1. Teil (5 mal), Letzte Liebe von Doczi (3 mal), Fiesko von Schiller (4 mal).

[2]) Zur Geschichte und Scenierung des Shakespeareschen Sommernachtstraums. In Feodor Wehls Didaskalien, Leipzig 1867, S. 1—16.

[3]) Vgl. Tieck, Kritische Schriften, Leipzig 1852, III, S. 173.

[4]) In neuster Zeit hat Richard Fellner am Deutschen Volkstheater in Wien den interessanten Versuch gemacht, am 17. Februar 1896 eine Aufführung von Was ihr wollt ins Leben zu rufen, wobei eine dem Theatergerüste Immermanns in freier Weise nachgebildete Bühne verwendet wurde. Vergl. Fellners Bericht hierüber im Shakespeare-Jahrbuch XXXII, S. 289—294.

5) Der Artikel wurde später mit zwei andern Aufsätzen Genées: Die Entwicklung des scenischen Theaters und: Die Münchener Bühnenreform zu einer Broschüre zusammengefaßt: Die Entwicklung des scenischen Theaters und die Bühnenreform in München. Mit erläuternden Illustrationen. Stuttgart, Cotta 1889.

6) Schinkels Entwürfe und seine Erläuterungen hierzu wurden neuerdings veröffentlicht in den Bayreuther Blättern 1887, 3. Stück.

7) Die Nachahmung der Reformbühne außerhalb Münchens beschränkt sich auf vier Fälle: auf zwei Aufführungen des Götz von Berlichingen am Deutschen Landestheater zu Prag und am Schillertheater zu Berlin, auf eine Vorstellung von König Ottokars Glück und Ende am Deutschen Volkstheater in Wien und eine solche des König Lear am Stadttheater zu Breslau.

Das Unternehmen des Breslauer Stadttheaters war insofern allerdings völlig mißglückt, als es die charakteristischen Merkmale der Münchener Reformbühne dem Publikum in unvollständiger und entstellter Form zeigte.

Vgl. hierzu den vortrefflichen Aufsatz von Max Koch: Eine scenische Neuerung im Schauspiel des Breslauer Stadttheaters (Schlesische Zeitung 1895, Nr. 646) und den Bericht von Alfred von Mensi: Die Münchener Shakespeare-Bühne in Breslau (Schlesische Zeitung 1895, Nr. 835).

Aus der umfangreichen Literatur über die Shakespeare-Bühne und die Fragen, die mit ihr zusammenhängen, seien ferner die verschiedenen wertvollen Aufsätze von Walter Bormann, besonders der Artikel: Shakespeares scenische Technik und dramatische Kunst (Shakespeare-Jahrbuch XXXVII) und der Aufsatz von Mensi: Die Shakespeare-Bühne im Jahr 1898 (Shakespeare-Jahrbuch XXXV) hervorgehoben.

Shakespeare auf der modernen Bühne.

1) Vgl. die Einleitung von Alois Brandl zu seiner Ausgabe des Schlegel-Tieckschen Shakespeare, Bd. I, S. 25 ff.

²) Auf den epischen Charakter des Shakespeareschen Dramas in Komposition und Technik hat neuerdings Alfred von Berger in seinem Vortrag: Wie soll man Shakespeare spielen? (Ueber Drama und Theater, Leipzig, 1900, S. 50—89) hingewiesen. Aus dem epischen Charakter der Shakespeareschen Dichtung sucht Berger die Erscheinung zu entwickeln, daß das altenglische Theater im polaren Gegensatze zu der modernen Illusionsbühne von vornherein auf jede Erweckung einer scenischen Illusion verzichtete und statt dessen das künstlerische Schwergewicht einzig und allein in die seelische Wirkung einer die Phantasietätigkeit befruchtenden Schauspielkunst zu legen imstande war. Bergers anregende Darlegungen enthalten sehr viel Wahres und Richtiges, wenn sie gleich von einer gewissen absichtlichen und einseitigen Färbung, hinsichtlich der einmal aufgestellten prinzipiellen Gegensätze, nicht freizusprechen sind.

³) Es ist nicht ohne Interesse, daran zu erinnern, daß sich schon Schlegel in einer Vorbemerkung zu seiner Einzelausgabe des deutschen Hamlet von 1800 über das Verhältnis der modernen Bühne zur scenischen Technik der Shakespeareschen Dramen geäußert hat:

„Die Seite, wo der Dichter ohne Eingriff in seine Rechte unstreitig mit der meisten Freiheit behandelt werden darf, ist die scenische Anordnung. Die Angaben darüber rühren meistens nicht von ihm selbst her; er mußte sich bei der Ausführung nach den damaligen theatralischen Mitteln richten, ob er sich gleich dadurch bei der Dichtung nicht einschränken ließ, sondern vielmehr darauf gerechnet zu haben scheint, daß die gutwillige Einbildungskraft der Zuschauer der Unzulänglichkeit des sinnlichen Anblicks zu Hilfe kommen würde. Warum sollte man also nicht teils der Erscheinung alle die Würde und Größe zu geben suchen, die der Gegenstand fordert, teils unnütz angegebene und störende Veränderungen des Schauplatzes ersparen?“

⁴) Vgl. hierzu: Brodmeier, Die Shakespeare-Bühne nach den alten Bühnenanweisungen. Weimar 1904, S. 14ff.

Die neuste Veröffentlichung auf diesem Gebiete, das Buch von Robert Prölß: Von den ältesten Drucken der Dramen Shakespeares und dem Einflusse, den die damaligen Londoner Theater und ihre Einrichtungen auf diese Dramen ausgeübt haben, Leipzig 1905 — ein Buch, dessen Resultate teilweise mit großer Vorsicht aufzunehmen sind — konnte für den Text der Dramaturgischen Blätter nicht mehr verwertet werden.

[5]) Vgl. die vortrefflichen Ausführungen Bulthaupts in der allgemeinen Einleitung zum 2. Bande seiner Dramaturgie des Schauspiels.

Der Shakespearesche Monolog und seine Spielweise.

[1]) Vgl. den Festvortrag von Nikolaus Delius: Ueber den Monolog in Shakespeares Dramen. Shakespeare-Jahrbuch XVI, S. 1—21.

[2]) Vgl. Rudolf Fischer, Der Monolog in Macbeth als formales Mittel zur Figuren-Charakterisierung, in: Beiträge zur neuern Philologie. Jakob Schippel zum 19. Juli 1902 dargebracht. Wien 1902.

Vorschläge zur Aufführung des König Lear.

[1]) Schröders Bearbeitung des Lear erschien 1778 in Hamburg bei Michaelsen. Vgl. Berthold Litzmann, Friedrich Ludwig Schröder, Bd. II, Hamburg 1894, S. 242 ff.

Dazu: Merschberger im Shakespeare-Jahrbuch XXV, S. 205 ff.

[2]) Schröders Bearbeitung des Lear scheint sich ziemlich lange, bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts hinein, auf den Bühnen erhalten zu haben. Sie wurde in Karlsruhe beispielweise bis 1836, in Mannheim bis 1839, in Hamburg sogar 1847 noch gegeben; in Berlin wurde sie 1830 durch eine neuere Bearbeitung verdrängt.

[3]) König Lear. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespeare, von J. C. Bock. Leipzig 1779.

Vgl. Rudolf Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland, Leipzig 1870. S. 200 ff.

[4]) Vgl. Rudolf Erzgräber, Nahum Tates und George Colmans Bühnenbearbeitungen des King Lear. Shakespeare-Jahrbuch XXXIII, S. 166 ff.

Dazu: E. Kilian, Zwei alte englische Bearbeitungen des König Lear. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1897, Nr. 168.

[5]) William Shakespeares König Lear. Für die Bühne übersetzt von Beauregard Pandin. Zwickau 1824.

[6]) König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Neu übersetzt und für die deutsche Bühne frei bearbeitet von J. B. von Zahlhas. Bremen 1824.

[7]) König Lear. Trauerspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare. Für die Darstellung eingerichtet von C. A. West. Wien 1841.

Vgl. dazu: E. Kilian, Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen. Shakespeare-Jahrbuch XXXIX, S. 87 ff.

[8]) Anschütz, der Darsteller des Lear in jener Vorstellung, berichtet in seinen Erinnerungen (Neue Ausgabe, Ph. Reclam, S. 199): „Die damalige Zensur stellte das kindische Verlangen, daß der vielgeplagte Greis schließlich am Leben bleibe, wieder zu Verstande komme und der Vater über seine entarteten Kinder, der König über seine Feinde triumphiere. — Schreyvogel erkannte das Widersinnige dieser Forderung vollständig an; da er sich ihr fügen mußte, so spekulierte er wenigstens auf die Gemütlichkeit der Wiener. Er wußte, daß sein Publikum noch nicht ganz geeignet war, so furchtbar erschütternde Eindrücke in sich selbst auszugleichen, daß ein sentimentaler Zug aus der Iffland-Kotzebueschen Repertoirezeit einen friedlicheren Ausgang vorziehen und daß das Stück durch diese Konzession populärer werden würde."

Die Angabe von Anschütz wird bestätigt durch Costenoble, der in seinen Tagebuchblättern (Aus dem Burgtheater. 1818—1837. Wien 1889, Bd. I, S. 173) unter dem 25. März 1822 bemerkt:

„Probe von König Lear. Anschütz ging wütend auf der Bühne umher, weil die Zensur den Britenkönig nicht sterben lassen will. — — — Sein Unwille war begründet genug. Wenn der Darsteller durchdrungen ist vom Werke eines großen Dichters, und ihm nun eine kalte, unpoetische Hand in die liebgewordene Gestalt greift, so muß er zur Wut gereizt werden. Davon fühlt und begreift freilich der Zensor nichts. Wenn Lear am Leben bleibt, wie Correggio, so drängt sich unwillkürlich der Gedanke auf: beide, der kindische König wie der kranke Maler, reisen nach der Vorstellung ins Teplitzer Bad, oder gebrauchen sonst irgendwo eine stärkende Brunnenkur."

[9]) Vgl. Richard Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne, Stuttgart 1888, S. 425 ff.

[10]) Eine von R. Gericke gearbeitete Statistik über die Shakespeare-Aufführungen der deutschen Bühnen zu Anfang der 70er Jahre (Shakespeare-Jahrbuch VIII) ergibt, daß König Lear in diesen Jahren an 10 Bühnen nach der Uebersetzung von Voß, an 5 Bühnen direkt nach Schreyvogel, dagegen nur an 1 Bühne nach der Tieckschen Uebersetzung und an 1 Bühne nach einer Mischung von Voß und Tieck gegeben wurde.

[11]) W. Shakespeares dramatische Werke. Für die deutsche Bühne bearbeitet von Wilhelm Oechelhäuser, Weimar 1878, Bd. II.

[12]) Deutscher Bühnen- und Familien-Shakespeare. Herausgegeben von Eduard und Otto Devrient, Leipzig 1875, Bd. V. Die in dieser Sammlung enthaltene Bühnenbearbeitung von König Lear beruht auf einer selbständigen Uebersetzung von Otto Devrient und ist nicht völlig identisch mit der von Eduard Devrient herrührenden, unter dessen Direktionsführung zu Karlsruhe gegebenen Bearbeitung. Die letztere benutzt die Uebersetzung von Voß und unterscheidet sich in folgenden Punkten von der im Deutschen Bühnen- und Familien-Shakespeare veröffentlichten Bearbeitung:

1) Sie behält bezüglich des Einschnitts zwischen dem ersten und zweiten Akt die Akteinteilung der Folio-Ausgabe bei.

2) Der vierte Akt hat nicht 3, sondern 4 Schauplätze: a. Freie Gegend (IV, 1). b. Zimmer in Albaniens Schloß (IV, 2, ohne die in der Druck-Ausgabe angehängte Scene zwischen Regan und Oswald). c. Gegend bei Dover (IV, 4 und 6, mit Weglassung von Glosters Sprung). d. Zelt (IV, 7).

3) Im fünften Akt sind Scene 1 und 2 des Originales beibehalten. Dieser Akt hat 3 Schauplätze: 1 und 3: britisches Lager, 2: kurzer Wald.

Unter der im Texte schlechtweg als Devrientsche Bearbeitung bezeichneten Einrichtung wird die der Druckausgabe verstanden.

[13]) König Lear. Für die Darstellung bearbeitet von Ernst Possart. München 1875.

[14]) Shakespeares König Lear. Eine deutsche Bühnen-Ausgabe mit dramaturgischen, scenischen und schauspielerischen Anmerkungen von Max Köchy. Leipzig 1879.

Ueber die Bearbeitungen von Oechelhäuser, Devrient, Possart und Köchy hat Wilhelm Bolin im XX. Bande des Shakespeare-Jahrbuchs (Zur Bühnenbearbeitung des König Lear, S. 131—148) in eingehender kritischer Weise gehandelt und eine Reihe eigner Vorschläge beigefügt, die in seiner Bühnenbearbeitung für Schweden verwertet sind.

[15]) Vgl. Shakespeare-Jahrbuch XXIV, S. 145 ff.

[16]) Vgl. Feodor Wehl, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheater-Leitung. Ein Abschnitt aus meinem Leben. Hamburg 1886, S. 295 ff.

[17]) Das Verhältnis der neuern Bearbeitungen zu einander hinsichtlich des Maßes der Verwandlungen innerhalb des Akts ergibt sich aus folgender Uebersicht; die Ziffern bezeichnen die Zahl der Schauplätze, die jeder Akt erfordert:

	Akt I	Akt II	Akt III	Akt IV	Akt V
Oechelhäuser . . .	2	2	2	3	1
Devrient	2	2	3	3	1
Possart	2	2	2	3	2
Köchy	2	3	3	5	2
Bolin	2	2	2	3	1
Wehl (Vorspiel 1) . .	1	1	1	1	1

[18]) Röchy empfindet den Uebelstand wohl als solchen und schreibt hierüber in einer Anmerkung (S. 83): „Ueber einen Hauptfehler, daß die Nebenhandlung auf den Höhepunkt jedes Dramas, in den Ausgang des dritten Akts, gestellt ist, war freilich nicht wegzukommen.“

[19]) Die Beibehaltung der im Originale zwischen die Learscenen eingeschobenen kleinen Auftritte der Glosterhandlung ist auf der modernen Bühne nicht notwendig. Diese Eigentümlichkeit der Shakespeareschen Kompositionsweise, die eine größere zusammengehörige Scenenreihe mit Vorliebe durch kleine Zwischenscenen unterbricht, die einer andern Personengruppe angehören, erklärt sich aus dem Charakter des altenglischen Theaters und ist für die heutige Bühne nur da beizubehalten, wo wichtige Gründe ästhetischer Art hierfür in die Wagschale fallen.

Dagegen ist es nicht gutzuheißen, daß Oechelhäuser, ebenso wie Possart, Bolin und Wehl, desgleichen die alten Bearbeitungen von Schröder und Bock, sämtliche Learscenen dieses Akts auf einem Schauplatz — der Heide — spielen lassen, anstatt diesen für die letzte jener Scenen in das Innere von Glosters Blockhaus zu verwandeln. Zunächst leidet darunter die Wahrscheinlichkeit, da man nicht begreift, weshalb Gloster und die Seinen nicht alles aufbieten, den unbedeckten Greis den Unbilden der Witterung zu entziehen und ihn unter das schützende Dach der nahen Hütte zu bringen. Sodann ist zu beachten, daß die verschiedenen Phasen von Lears Wahnsinn stets durch den Ort, wo er sich befindet, beeinflußt werden. In der letzten Learscene des dritten Akts beginnt der Wahnsinn des Königs bereits in ein andres Stadium zu treten. Während er sich in der wilden Natur der Heide, von Sturm und Donner umtost, gigantischen Wutausbrüchen überläßt, beginnt gegen Schluß des Akts bereits jener äußerlich ruhigere, brütende, unstät von einem Gegenstand zum andern abirrende Wahnsinn, wie wir ihn dann im vierten Akt zur vollen Blüte entfaltet finden. Zur Anbahnung dieser neuen Phase des Wahnsinns trägt ohne Zweifel auch der Eintritt des Königs unter das schützende Dach der Blockhütte bei.

Dieser Schauplatz ist nicht zufällig, sondern ihr natürlicher und von dem Inhalt der Scene nicht loszulösender Hintergrund. Ueberdies kommt das Spiel der Darsteller, das hier nach allen Seiten der feinsten Nüancierung bedarf, in dem kleinen und erleuchteten Raume der Hütte viel mehr zur Geltung als auf der großen Bühne der in Dunkel gehüllten Heide. — Die geteilte Bühne, wie Possart sie vorschlägt, ist nicht zu empfehlen, da sie die Aufmerksamkeit zerstreut und die Stimmung in starkem Maße gefährdet.

[20]) Bei dieser Art der Anordnung wäre Glosters Bemerkung, der Grund scheine ihm eben, in Anbetracht dessen, daß wirklich eine kleine Höhe erstiegen wird, zu streichen, und der Anfang der Scene hätte zu lauten:

Gloster. Wann kommen wir zum Gipfel dieses Bergs?
Edgar. Ihr klimmt hinan. — Vernehmt ihr nicht die See?
Gloster. Nein, wahrlich nicht!
usw.

[21]) Im Texte von V, 1 haben bei dieser Art der Anordnung einige kleine Aenderungen einzutreten. Zu Beginn sitzt Regan auf einem Feldlager am Tische; neben ihr steht Edmund und erteilt dem beim Ausgang stehenden Hauptmann seine Befehle. Albanien und Goneril kommen ohne weiteres Gefolge. Generils Apart bei ihrem Auftritt fällt an dieser Stelle fort. Auf Albaniens Worte: „So laßt uns Ratschluß mit Kriegserfahrnen fassen, was zu tun“, folgt:

Albanien. Ich bitt' Euch, Edmund, kommt zu meinem Zelte.

(Er weist nach der Seite. Edmund gibt Regan die Hand und führt sie zur Seite ab.)

Goneril (fährt leidenschaftlich auf, für sich).
Preis gäb' ich gern die Schlacht, eh' diese Schwester
Bei ihm den Preis davontrüg' über mich.

(Sie folgt den andern rasch. Als Albanien ebenfalls folgen will, tritt durch den Mittelvorhang eilig Edgar ein.)

Edgar. Sprach Euer Gnaden je so armen Mann,
Gönnt mir ein Wort.

Albanien (den andern nachrufend).
Ich will euch folgen; — redet!

Edgar. Eh' ihr die Schlacht beginnt, lest diesen Brief.
U. s. w. bis zum Schluß der Scene.

Zur Aufführung des Sommernachtstraums.

1) Die in Devrients Bearbeitung hierfür gegebene Vorschrift wäre für heutige Verhältnisse wesentlich umzugestalten. Insbesondere sind die mit griechischer Architektur unvereinbaren „halbrunden" Freitreppen zu beseitigen.

2) Eine Darstellung des Puck, die mit Paula Konrads vorzüglicher Leistung in eine Linie gestellt werden kann, scheint neuerdings Gertrud Eysoldt in der Vorstellung des Sommernachtstraums am Neuen Theater zu Berlin (zum erstenmal am 31. Januar 1905) geboten zu haben. Diese von Max Reinhardt inscenierte Aufführung des Stückes konnte leider für vorstehenden Aufsatz nicht mehr verwertet werden.

Soweit aus den überschwänglichen Lobeshymnen der Berliner Presse zu ersehen ist, scheint das Verdienst dieser Aufführung vor allem in der von allem Konventionellen abweichenden, wunderbar poetischen und phantasiedurchtränkten Inscenierung des Zauberwaldes mit seinem Elfenspuk zu liegen. Wieweit auch in der Darstellung der Rüpelkomödie neue Bahnen beschritten wurden, ist aus den Berichten der Zeitungen nicht mit Sicherheit zu entnehmen.

3) Wenn noch ein Zweifel bestehen könnte über die Art, wie die Handwerker an ihre schauspielerischen Aufgaben herantreten, so müßte er bei den Worten schwinden, in denen Philostrat das Spiel der Rüpel charakterisiert:

. . . it is nothing, nothing in the world,
Unless you can find sport in their intents;
Extremely strech'd and conn'd with cruel pain,
To do you service.

Wie charakteristisch für den ernsten Fleiß der Biedern ist dies extremely stretch'd — übermäßig angespannt, und

conn'd with cruel pain — mit unmenschlicher Mühe in den Kopf gepfropft!

Vgl. hierzu die ausgezeichneten Bemerkungen von Adolf Winds über die Darstellung der komischen Figuren bei Shakespeare, in dessen Buch:

Die Technik der Schauspielkunst, Dresden 1904, S. 259.

Zur Bühneneinrichtung der Widerspenstigen.

[1]) Zu diesen Versuchen kann die Einrichtung des Stückes von Feodor Wehl nicht gerechnet werden. Sie beruht in allen wesentlichen Punkten auf der Bearbeitung von Deinhardstein, die Wehl nur scenisch etwas vereinfachte und mit einer Reihe weiterer Neudichtungen von höchst zweifelhaftem Werte ausstattete. Eine von Wehl eingelegte Scene, worin er Bromio, um dem Darsteller eine dankbare Aufgabe zu bieten, eine Probe ablegen läßt von seiner Kunst, verschiedene Väterrollen zu spielen, gehört zum Unglaublichsten, was je auf dem Gebiet der Shakespeare-Bearbeitung geleistet worden ist. — Noch weniger kommt die in Reklams Universalbibliothek erschienene, auf einer Kompilation von Deinhardstein und Wehl beruhende Bühnenbearbeitung in Betracht.

Welche Fassung das Stück unter den Händen der reisenden Virtuosen vielfach annimmt, lehrt die Bearbeitung, die Adalbert Matkowsky als Darsteller des Petruchio auf seinen Gastspielreisen mit sich führt, eine Einrichtung, die in jeder Beziehung ein grimmiger Hohn ist auf eine einigermaßen geschmackvolle und künstlerische Vorführung dieses Lustspiels.

[2]) Der Widerspenstigen Zähmung. Lustspiel in vier Akten und einem Vorspiel von William Shakespeare. Nach der Uebersetzung von Wolf Graf Baudissin (Schlegel-Tieck) für die deutsche Bühne bearbeitet von Robert Kohlrausch. Minden, Bruns o. J.

[3]) Das Bestreben, die Scenerie eines Stückes möglichst zu vereinfachen, hat nicht nur bei Shakespeare, sondern auch

bei den deutschen Klassikern vielfach zu höchst verkehrten Uebertreibungen geführt. So beging selbst ein so besonnener Dramaturg wie Eduard Devrient den Fehler, in Minna von Barnhelm das ganze Stück vom zweiten Akt an, zur Ersparung des Dekorationswechsels, im Zimmer des Fräuleins spielen zu lassen und außerdem die beiden letzten Akte des Lustspiels in einen einzigen zusammenzuziehen.

Dadurch wurde die feine Symmetrie des fünfaktig gegliederten Stückes, das abwechselnd in dem Wirtszimmer und in dem Zimmer des Fräuleins spielt, zerstört, und die Vorgänge des dritten und fünften Aktes, die in dem Zimmer des Fräuleins zum großen Teil völlig unmöglich sind, aller Wahrscheinlichkeit und Glaubhaftigkeit beraubt.

Diese Devrientsche Einrichtung des Stücks, die sich bis zum Jahr 1880 in Karlsruhe erhielt, wurde erst durch Oswald Hancke, den langjährigen verdienten Oberregisseur und Direktor am Karlsruher Hoftheater unter Putlitz und Bürklin, beseitigt und mit der einzig richtigen Fassung des Originales vertauscht.

Noch schlimmer ist der Mißgriff, den ähnliche Motive bei der neusten Inscenierung des Wilhelm Tell am Wiener Burgtheater veranlaßt haben. Um eine Verwandlung zu ersparen, ließ man sich hier zu der geradezu unglaublichen und völlig stimmungmordenden Anordnung verleiten, das Waldidyll der Rudenzscene (III, 2) auf den Markt von Altdorf zu verlegen. Während Frießhardt und Leuthold im Hintergrund den Hut bewachen, sucht Bertha im Vordergrund den Geliebten über seine vaterländischen Pflichten aufzuklären.

4) Der Widerspenstigen Zähmung. Lustspiel in fünf Akten und einem Vorspiel von Shakespeare. Nach Baudissins Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen Kilian. Oldenburg 1898.

5) Wo die Widerspenstige in der Bearbeitung von Kohlrausch bis jetzt zur Aufführung kam, wurde das Rahmenspiel, soweit mir bekannt ist, jeweils weggelassen. — Die einzigen Bühnen, wo das Vorspiel gegenwärtig gegeben wird, sind die

Hofbühnen zu Karlsruhe, Dresden und neuerdings Oldenburg.

[6]) Der Widerspenstigen Zähmung. Lustspiel in fünf Akten, einem Vorspiel und Nachspiel von William Shakespeare. Nach der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Dr. Karl Zeiß. (Die Meisterwerke der deutschen Bühne, hrsg. von G. Witkowski, Leipzig 1903.)

[7]) Vgl. die Bemerkungen von Heinrich Stümcke in seinem Bericht über die Stuttgarter Aufführung der Widerspenstigen bei den Berliner Meisterspielen 1902, in dem Buche: Die vierte Wand. Theatralische Eindrücke und Studien. Leipzig 1904. S. 389.

[8]) Die Situation wird dadurch dem Originale gegenüber insofern verändert, als bei Shakespeare der Moment nicht zur Vorführung kommt, wo Schlau aus dem Schlafe geweckt wird; als er zu Beginn der zweiten Scene in der Verkleidung auftritt, ist die Komödie bereits längere Zeit im Gang.

Demgegenüber hat die Anordnung der Bühneneinrichtung den Vorteil, daß gerade die Situation, worin sich Schlau beim Erwachen befindet, wo er zum erstenmal als Lord begrüßt wird, Momente von außerordentlicher komischer Kraft bietet, die bei der Anordnung des Originales fehlen. Die Reden der Diener, die darüber berichten, daß Schlau von seinem Streit mit der Wirtin gesprochen, nach Cäcilie Hacket gerufen habe ꝛc. können auch mit dieser Art der Anordnung in Einklang gebracht werden. Denn man kann annehmen, daß Schlau, während ihn die Diener ankleideten, für Augenblicke aus seinem Rausch erwachte und sich dabei in seinen schlaftrunkenen Reden mit der Wirtin und seiner gewohnten Umgebung beschäftigte. — In dem Buche der Karlsruher Einrichtung S. 10 sind die beiden Reden „O ja, Mylord, doch lauter unnütz Zeug“ und „Ei Herr, Ihr kennet solch ein Mädchen nicht“ irrtümlicher Weise dem Lord, der bei der Umkleidung Schlaus nicht zugegen ist, zugeteilt. Die beiden Reden müssen wie im Originale von den Dienern gesprochen werden.

[9]) Durch diese Ausführungen dürften die Einwände entkräftet sein, die vonseiten Oechelhäusers gegen die Anordnung des vierten Aktes in der Bearbeitung von Kohlrausch und in der Karlsruher Einrichtung erhoben wurden (Zwei neue Bühnenbearbeitungen der Bezähmten Widerspenstigen, Shakespeare-Jahrbuch XXXV, S. 247 ff.).

[10]) Vgl. über die Einrichtung von Zeiß und die übrigen Bearbeitungen den Aufsatz von Adolf Winds: Shakespeares Bezähmte Widerspenstige und ihre deutschen Bearbeitungen. Bühne und Welt, V. Jahrgang (1903), S. 755.

Maß für Maß auf der deutschen Bühne.

[1]) Vgl. E. Kilian, Die Dalbergsche Bühnenbearbeitung des Timon von Athen. Shakespeare-Jahrbuch XXV, S. 24—70.

[2]) Schröders Bearbeitung von Maß für Maß ist veröffentlicht in der: Sammlung von Schauspielen fürs Hamburgsche Theater. Herausgegeben von Schröder. Erster Teil. 1790.
Vgl. Litzmann, Schröder, Bd. II, S. 230 ff.

[3]) Weilands Bearbeitung ist veröffentlicht in der Deutschen Schaubühne 1804, Bd. I.

[4]) Vinckes Bearbeitung wurde als Bühnenmanuskript gedruckt, Freiburg i. B. 1871.

[5]) Maß für Maß. Schauspiel in fünf Akten von Shakespeare. Nach Baudissins Uebersetzung für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Leipzig, Reklams Universalbibliothek Nr. 4523.

Der Aufführung in Karlsruhe lag die Uebersetzung Baudissins, zum Teil in der revidierten Fassung von Alexander Schmidt, zum Teil in der neuen Revision von Hermann Conrad zugrunde. Die Conradsche Fassung, die von ihrem Autor in zuvorkommender Weise dem Karlsruher Hoftheater zur Benutzung überlassen wurde, hatte dabei zum erstenmal Gelegenheit, sich auf der Bühne zu bewähren und leistete durch zahl-

reiche glückliche Neuerungen, die namentlich der Deutlichkeit und leichten Sprechbarkeit des Textes zugute kamen, vortreffliche Dienste.

Für die Buchausgabe der Einrichtung konnte sie leider nicht benutzt werden, da die Verlagsbuchhandlung die Erlaubnis hierzu versagte.

6) Als eine der bewundernswertesten Schönheiten des Stückes wird sehr vielfach die Charakterzeichnung Isabellas von der Kritik hervorgehoben. Es ist sicher, daß diese Gestalt prachtvolle Züge zeigt und daß in ihren Reden eine Fülle der herrlichsten Poesie niedergelegt ist. Ebenso sicher ist es aber, daß die Charakterzeichnung Isabellas hinter der von Shakespeares besten Frauengestalten wesentlich zurücksteht. Aus ihren Reden spricht vielfach mehr der Dichter als die von ihm gezeichnete Gestalt. Ihre kalte, wissende und selbstbewußte Tugend hat etwas Abstraktes, das weder zu überzeugen noch zu erwärmen vermag, das stellenweise sogar, namentlich in der Kerkerscene (III, 1), die Teilnahme des Zuschauers für Isabella sehr erschwert. Es fehlen in der Charakterzeichnung die kleinen realen Züge, durch die es Shakespeare sonst so meisterlich versteht, auch seine idealsten Frauengestalten mit dem wirklichen Leben zu verknüpfen. Die Darstellerin der Isabella auf der Bühne muß alles tun, um das Kalte und Abstrakte, was der Gestalt anhaftet, zu mildern und zu beleben und durch ihr stummes Spiel in der Kerkerscene ihren tiefen Schmerz um das Geschick des dem Tode geweihten Bruders zum Ausdruck zu bringen.

7) Vgl. Richard Koppel, Scenen-Einteilungen und Ortsangaben in den Shakespeareschen Dramen. Shakespeare-Jahrbuch IX, S. 287.

Goethes Götz von Berlichingen auf dem Theater.

1) Vgl. F. Winter, Die erste Aufführung des Götz von Berlichingen in Hamburg. In Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen II, Hamburg 1891.

²) Vgl. die tüchtige Dissertation von John Scholte Nollen, Goethes Götz von Berlichingen auf der Bühne, Leipzig 1893. Es ist ein besonderes Verdienst von Nollen, durch eine ausgiebige Verwertung des gesamten Materiales und Heranziehung der Berliner Theaterzettel von 1794 und 1795 das mutmaßliche Bild der Kochschen Einrichtung mit ziemlicher Gewißheit rekonstruiert zu haben.

Zur ersten Berliner Aufführung ist ferner die ältere Arbeit von R. M. Werner im 2. Bande des Goethe-Jahrbuchs zu vergleichen.

³) Gothaer Theaterkalender von 1776.

⁴) Vgl. El. Mentzel, Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. Frankfurt 1882, S. 370 und 523.

⁵) Die Mannheimer Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen vom Jahre 1786. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Götz. Nach dem Mannheimer Soufflierbuch mit Einleitung zum erstenmal herausgegeben von E. Kilian. Mannheim 1889.

Vgl. F. Walter, Archiv und Bibliothek des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim, Leipzig 1899, Bd. II, S. 129.

⁶) Eine Ausnahme bildete Würzburg, wo Götz von Berlichingen, neu bearbeitet von Franz von Holbein, 1811 und 1812 gegeben wurde.

Diese Bearbeitung Holbeins scheint, wenn die betreffende Angabe richtig ist (vgl. Dennerlein, Geschichte des Würzburger Theaters, Würzburg 1853), verloren gegangen zu sein. Wenigstens sind meine Bemühungen darum erfolglos geblieben.

Auch bei der ersten Aufführung des Stücks in Hannover 1820 spricht das Auftreten Liebetrauts und andres dafür, daß eine Einrichtung gegeben wurde, die sich nicht mit der Theaterbearbeitung des Dichters deckte.

⁷) Vgl. E. Kilian, Zur Bühnengeschichte des Götz von Berlichingen. Goethe-Jahrbuch 14, S. 276,

Dazu die Miscelle: Götz von Berlichingen in Wien, Goethe-Jahrbuch 19, S. 293.

Das richtige Datum für die Aufführung des Götz am Theater an der Wien gibt Glossy im Katalog der Theatergeschichtlichen Ausstellung der Stadt Wien, 1892, S. 72.

[8]) Vgl. den Katalog der Theatergeschichtlichen Ausstellung der Stadt Wien, 1892, S. 61. Ueber Ehrimfeld, den Verfasser einer Bearbeitung von Goldonis Lügner und eines Schauspiels Der Eichenkranz vgl. Gödecke § 334, 820.

[9]) Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Ein Schauspiel in fünf Aufzügen. Eingerichtet für das k. k. priv. Theater an der Wien von Franz Grüner. Wien 1809.

Ueber diese Bearbeitung hat zuerst Paul Seliger in der Gegenwart (1890, Nr. 30) berichtet.

Vgl. Nollen, a. a. O. S. 50 ff.

[10]) Vgl. E. Kilian, Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Schreyvogel. Litzmanns Theatergesch. Forschungen II, Hamburg 1891.

[11]) Am eingehendsten wurde die Verschlechterung des Götz von 1773 durch die Theaterbearbeitung nachgewiesen von Otto Brahm im Goethe-Jahrbuch 2, S. 90 ff.

[12]) Die Varianten dieser Bearbeitung wurden von August Sauer in Band XIII, 2. Abteilung der Weimarer Ausgabe veröffentlicht. Hieraus läßt sich das vollständige Bild des zweiteiligen Götz von 1819 rekonstruieren, nachdem bisher nur der Theaterzettel und einige wenige Bruchstücke, u. a. eine Rolle des Narren für die Neueinstudierung von 1828, einige unsichere Schlüsse auf diese Bearbeitung gestattet hatten.

Vgl. E. Kilian, Der zweiteilige Goethesche Theater-Götz. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1901, Nr. 239.

[13]) Dieser Epilog des Narren gehört zu den sogenannten Bruchstücken von Musculus und wurde außer von Schade (Weimarisches Jahrbuch V) und Hempel (Goethe-Ausgabe, Bd. XI) zuletzt von Baechtold mitgeteilt, in der Einleitung zu dessen Ausgabe:

Goethes Götz von Berlichingen. In dreifacher Gestalt. Freiburg 1888.

[14]) Vgl. E. Kilian, Eine Karlsruher Handschrift der ersten Goetheschen Bühnenbearbeitung des Götz. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1891, Beilage-Nummer 211.

[15]) Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in fünf Aufzügen. Erste vollständige Bühnenbearbeitung nach der Goethe-Handschrift der Universitätsbibliothek in Heidelberg. [Herausgegeben von G. Wendt.] Karlsruhe 1879.

Vgl. dazu G. Wendt in der Alemannia 1879, S. 182. Der gesamte kritische Apparat wurde geordnet von Sauer in der Weimarer Ausgabe XIII, 2. Abteilung.

[16]) Vg. E. Kilian, Eine Aufführung des Götz von Berlichingen nach der Heidelberger Handschrift. Beilage zur Allgemeinen Zeitung 1890, Nr. 11.

[17]) Dingelstedts Bearbeitung wurde nicht gedruckt. Nach dem handschriftlichen Buche des Wiener Burgtheaters hat Nollen das Scenarium veröffentlicht a. a. O. S. 110.

[18]) Dingelstedts Bearbeitung ist am Burgtheater seit 1879 schon über 50 mal in Scene gegangen. Außerdem wurde sie in Prag und am Deutschen Theater zu Berlin gegeben und liegt u. a. auch den Aufführungen des Stadttheaters in Frankfurt a. M. zugrunde.

Die Ermordung Adelheids wurde überdies von zahlreichen andern deutschen Bühnen in ihre Aufführung des Stückes herübergenommen.

Der Merkwürdigkeit und Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß auch von andrer Seite, von Rudolf Otto Consentius (1813—1887), dem Verfasser der Dramen Alboin und Attila (in Karlsruhe aufgeführt 1867) und des Epos Nostradamus, in dem Anhang zu seinen Neuen Gedichten (Leipzig 1884) eine Umarbeitung jener Adelheidscene der Bühnenbearbeitung versucht wurde, in der Weise, daß die schwarze Gestalt selbst gar nicht auftritt und Adelheid sich am Schluß der Scene vom Wahnsinn ergriffen den Tod gibt. Dieser Versuch ist insofern interessant, als auch er, ähnlich wie Dingelstedts Aenderungen, dem Bedürfnis entspringt, das rätselhafte Dunkel, das über der

schwarzen Gestalt lagert, zu beseitigen und Adelheids Geschick eine klare und bestimmte Lösung zu geben.

[19]) Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in fünf Aufzügen von Goethe. Unter Zugrundelegung des Jacob Baechtoldschen Werkes: Goethes Götz von Berlichingen in dreifacher Gestalt für die neue Schauspielbühne des Münchener Hoftheaters eingerichtet von Karl von Perfall. München 1890.

Vgl. dazu die ausführliche Würdigung der Münchener Bearbeitung und Aufführung in:

E. Kilian, Goethes Götz und die neueingerichtete Münchener Bühne, München 1890.

Perfalls Bearbeitung ist mit einigen Auslassungen auch am Berliner Schiller-Theater zur Aufführung gekommen.

[20]) Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisiert von J. Wolfgang Goethe. In 5 Aufzügen mit Benutzung auch der spätern Lesarten eingerichtet von Dr. Otto Devrient. Leipzig 1890.

[21]) Die Hereinziehung des Textes von 1773 in den ersten Entwurf hatte u. a. manche Ungereimtheiten für das Stück in der Folge. So beseitigte Devrient, indem er der Ausgabe von 1773 folgte, die Ermordung Franzens durch Adelheid, behielt aber in der letzten Adelheidscene des ersten Entwurfes die Stelle bei, wo der sterbende Franz sich Adelheid anzeigt; eine Stelle, die natürlich nur dann einen Sinn hat, wenn Franz durch die Verführerin vergiftet wurde.

Auch die Zusammenlegungen Devrients waren teilweise anfechtbar. Indem beispielsweise die eine Scene, wo Franz in der Nacht bei Adelheid eintrifft und eine andre, wo er am frühen Morgen von ihr weggeht, zu einer Scene verbunden wurden, verlor die Situation alle Wahrscheinlichkeit, und das Verhältnis zwischen Adelheid und Franz erhielt einen sehr seltsam anmutenden tugendhaften Anstrich.

[22]) Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand. Schauspiel in fünf Akten von Goethe. Nach der Original-

Ausgabe von 1773 für die Aufführung eingerichtet von Eugen Kilian. Oldenburg 1901.

In dieser Einrichtung wurde das Stück, mit einigen Aenderungen versehen, auch am Stadttheater zu Bremen im Oktober 1903 zum erstenmal gegeben.

[23]) Mit Recht hat Muncker in seiner Besprechung von Perfalls Bearbeitung des Götz von 1890 in der Allgemeinen Zeitung hervorgehoben, daß sich bei einer Verschmelzung verschiedener Texte der Mangel eines einheitlichen künstlerischen Stils fortwährend bemerkbar mache. „Man wende nicht ein, dies bemerke nur der genauere Kenner des Goetheschen Werkes, für das große Publikum aber sei das gleichgültig! Desto schlimmer: denn das ist eben eine der vornehmsten Aufgaben der Bühne, das Stilgefühl des Publikums mit bilden zu helfen." Gerade in der mit Recht hier hervorgehobenen erzieherischen Aufgabe, die der Bühne in dieser Beziehung zufällt, ist das wichtigste Argument zu erblicken, das gegen die üblichen Verschmelzungen und gegen die Theaterausgabe von 1804, die ja selbst im Grund eine solche Verschmelzung ist, in das Treffen geführt werden kann.

[24]) Ein von den Darstellern des Götz u. a. vielfach eingeführtes Mätzchen besteht darin, daß der Diener, der den Gefangenen zum Rathaus abholt, vor diesem aus der Tür gehen will, daß Götz hierauf mit den Worten „Viel Ehre!" den Diener am Kragen packt und ihn mit wuchtigem Ruck über die ganze Bühne weg in die Stube zurückschleudert. Die Geschmacklosigkeit dieses plumpen Theatereffektes liegt auf der Hand. Abgesehen von der widersinnigen Voraussetzung, daß der zur Begleitung des Gefangenen befohlene Diener vor diesem aus der Tür geht, gibt die Annahme, daß Götz sich durch den Vortritt dieses „Esels der Gerechtigkeit" in seiner Würde verletzt fühlen könnte, seinem Charakter einen sehr kleinlichen und junkerhaften Zug, der unvereinbar ist mit dem Bilde des volkstümlichen ritterlichen Helden. Weit schlimmer sind viele der Nuancen, die in der folgenden Rathaus-Sitzung üblich sind.

Ebenso verkehrt ist selbstverständlich das entgegengesetzte Verfahren: eine vor kräftigen Zügen zurückscheuende, matte und ängstliche Inscenierung dieser Auftritte. Es ist eine falsch angewandte Vornehmheit, wenn man, wie es beispielsweise in der neusten Berliner Aufführung des Stückes geschieht, die Bürgerschaft von Heilbronn, die Götz mit seiner Eisenhand in die Flucht schlägt, statt aus einer größern Schar, bloß aus vier Personen bestehen läßt. Das ist völlig gegen den Sinn der Dichtung und gibt der ganzen Scene einen kleinlichen Anstrich.

Vgl. hierüber die zutreffenden Bemerkungen von Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels II, 10. Aufl., S. 102.

[25]) Die großen literarischen Mängel der Berliner Aufführung erhielten durch die schauspielerische Wiedergabe des Stückes leider kein Gegengewicht. Am wenigsten, wie man nach den Berichten der Presse etwa hätte annehmen können, durch die Darstellung der Titelrolle durch Adalbert Matkowsky.

Es handelt sich hier um einen der in dem Theaterleben der Reichshauptstadt so häufigen Fälle, wo ein akkreditierter Künstler, von den Früchten seines Ruhmes zehrend, eine völlig blinde und kritiklose Ueberschätzung findet.

Gewiß bietet auch der Götz von Berlichingen Matkowskys, wie die meisten Rollen dieses an sich hochbegabten und genialen, aber aller künstlerischen Selbstzucht und aller Führung entbehrenden und darum leider vielfach verbildeten Künstlers, viele treffliche Momente im einzelnen, Momente, in denen seine bedeutende ursprüngliche Anlage mit siegbafter Gewalt hervorbricht. Aber diese Momente müssen bei Matkowskys Götz weit mehr noch als bei andern Rollen des Künstlers durch lange Einöden süßlicher Manier und Unnatur erkauft werden. Die einfache, schlichte, derbe Kraft der Goetheschen Gestalt liegt der Individualität des Künstlers fern und kommt in seiner Darstellung nur sehr unvollkommen zum Ausdruck. Matkowskys Götz ist der echte, rechte Theater-Götz; anstelle des einfachen Ausdrucks einer wahren, ehrlichen Empfindung, die sich hinter einer rauhen Schale verbirgt, tritt fast durchweg weichliche Sen-

timentalität und Affektation. Alle Sentimentalitäten der Ausgabe von 1804, die vom Darsteller nach Möglichkeit verdeckt werden müßten, werden von Matkowsky doppelt und dreifach unterstrichen. Sein Spiel bei Mariens Verlobung, bei der Nachricht von Weislingens Abfall ist süßliche Komödianterei, aber keine Natur und keine Wahrheit. Bei einem Charakter wie Götz dürfen die weichen Regungen der Seele überhaupt nur geahnt werden; bei Matkowsky treten sie jeweils in voller und übertriebener Deutlichkeit zutage. Anstatt in schlichter Selbstverleugnung in der Rolle aufzugehen, spielt Matkowsky zum großen Teil mit der Rolle; seine Darstellung ist ein selbstgefälliges Kokettieren mit sich und seiner Kunst. Töne voll Unnatur und unleidlicher Manier wechseln mit einem stillosen Naturalismus, einer scheinbaren Uebernatürlichkeit, die die große Masse des Publikums blendet, die aber in Wirklichkeit höchste Unnatur ist. Die charakteristischen Repliken, die Götz in der Rathausscene auf die Fragen des kaiserlichen Rats gibt, werden in einem dünnen, vielfach saloppen Konversationston gesprochen, in dem nichts von dem knorrigen Humor und dem kraftvollen Sarkasmus der Dichtung liegt. Es fehlt das, was Laube die Breite des Vortrags nennt: es fehlt der Stil. Das Schlimmste ist die Sterbescene. Die wunderbare und unvergleichliche Weihe dieser herrlichen Scene wird von Matkowsky in das widerwärtige Zerrbild einer naturalistischen Spitalscene verwandelt. Anstelle der einfachen und ergreifenden Töne, wie die Situation und der Stil der Dichtung sie erfordern, treten kleinliche naturalistische Mätzchen: Atemringen, Keuchen, Luftschnappen, Augenverdrehen, gewaltsames Pressen und Drücken der Stimme — auf Schritt und Tritt Unnatur, Effekthascherei und komödiantisches Virtuosentum — die ganze Scene eine Versündigung an Goethescher Kunst, wie sie grausamer nicht gedacht werden kann.

Ein besonderer Abschnitt wäre der Behandlung des Textes durch Matkowsky zu widmen, der durch zahlreiche kleine Einfügungen und Variationen, durch Einschaltung kleiner Flickwörter u. a. oft in willkürlichster Weise verändert und trivialisiert

wird. Eine solche Nonchalance in der Behandlung eines klassischen Textes kann durch die große Zahl der Wiederholungen des Stückes, die den Darsteller wohl zu einer gewissen Nachlässigkeit in dieser Beziehung verleiten mag, erklärt, nicht aber entschuldigt werden. —

Matkowskys Götz von Berlichingen wurde von der gesamten Berliner Presse als eine der herrlichsten Offenbarungen moderner Schauspielkunst gepriesen — eine Schätzung, die um so mehr befremdet, als in Berlin die Erinnerung an die einfache und kernige Prachtleistung Berndals als Götz wenigstens den ältern Theaterbesuchern einen Maßstab zur Beurteilung von Matkowskys Darstellung an die Hand geben müßte.

Gegenüber der maßlosen Ueberschätzung, die Matkowsky im allgemeinen vonseiten der Berliner Presse zuteil wird, sei auf die vortreffliche Charakterisierung verwiesen, die ein so besonnener, wohlwollender und dabei modern empfindender Theaterkritiker wie Theodor Fontane (Causerien über Theater, Berlin 1905) von dem schauspielerischen Schaffen dieses Künstlers gibt.

[26]) Dies zeigte sich schon bei der Einweihung des Jung-Goethe-Denkmals in Straßburg im Mai 1904 — einer nationalen Feier, die wahrhaft prädestiniert dazu schien, die Jugenddichtung, deren erste Impulse durch den Anblick des deutschen Münsters in die Seele des jungen Dichters gelegt worden waren, auf die Bühne zu bringen. Zu Ehren Jung-Goethes aber wurde als Festvorstellung des Straßburger Stadttheaters die Altersdichtung von 1804 in der Berliner Einrichtung und mit Matkowsky in der Titelrolle aufgeführt.

Kleists Schroffensteiner auf der Bühne.

[1]) Die Waffenbrüder. Gemälde der Vorzeit in fünf Abteilungen. Nach Heinrich von Kleists „Familie Schroffenstein" frei für die Bühne bearbeitet von Franz von Holbein. Wien 1824.

²) Tieck, Kritische Schriften, Bd. IV, S. 20 ff.

³) Vgl. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne, S. 497 ff.

Die Einrichtung Immermanns scheint später auch von Küstner benutzt worden zu sein, unter dessen Intendanz die Familie Schroffenstein am Berliner Schauspielhaus mit Julie Crelinger in der Rolle der Eustache zu Ende der vierziger Jahre in Scene ging.

Vgl. K. Th. von Küstner, Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung, Leipzig 1853, S. 270 ff.

Eine Aufführung der Schroffensteiner, die zum Teil die Bearbeitung Holbeins benutzte, fand mit Sophie Schröder als Eustache 1830 in Magdeburg unter der Direktion von Friedrich Ludwig Schmidt statt.

Vgl. Schmidts Denkwürdigkeiten, Hamburg 1875, II, S. 331.

⁴) Dulks Bearbeitung wurde gedruckt und mit einer lesenswerten Vorbemerkung versehen in der Deutschen Schaubühne 1862, 3. Heft.

Es ist eigentümlich, daß sich auch Tieck einmal mit dem Plan einer Umarbeitung der Familie Schroffenstein beschäftigte, in der das Stück einen glücklichen Ausgang erhalten sollte. Vgl. hierüber den interessanten Brief Tiecks an Küstner (1848) in Küstners Erinnerungen (1853), a. a. O. S. 270 ff.

⁵) Stommels Bearbeitung wurde als Bühnenmanuskript gedruckt, Düsseldorf 1888.

⁶) Preußische Jahrbücher vom November 1897. Zeitschrift für Bücherfreunde, Jahrgang II—IV.

⁷) Die Familie Ghonorez. Authentische Fassung der Familie Schroffenstein von Heinrich von Kleist. Nach der Handschrift kritisch herausgegeben und eingeleitet von Eugen Wolff. Mit dem Bilde des Dichters. O. Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur Nr. 1634. Halle a. d. S. 1903. —

Erich Schmidt hat in dem ersten Band seiner soeben im Erscheinen begriffenen kritischen Kleist-Ausgabe (Leipzig, Bibliogr. Institut) seinem Abdruck der Schroffensteiner nicht den Ghonorez-

Text, sondern die überlieferte Fassung der Buchausgabe zugrunde gelegt und nur in einer Reihe von Einzelheiten, wo die Verderbnis des Textes besonders störend ist, auf den ursprünglichen Text zurückgegriffen.

Raimunds Gefesselte Phantasie in neuem musikalischem Gewande.

[1]) Vgl. zur Würdigung des Stücks die interessante Studie von Rudolf Prisching in dem zum 50. Geburtstag von Karl Glossy erschienenen Wiener Stammbuch, Wien 1898, S. 120—139.

Ferner: die Gelegenheitsschrift zur Eröffnung des Raimund-Theaters von Adam Müller-Guttenbrunn (Wien 1893), nebst dem darin enthaltenen Anhang von Glossy: Zur Geschichte der Gefesselten Phantasie.

Müller-Guttenbrunns Einrichtung für das Raimund-Theater ist als Nr. 3136 von Reclams Universalbibliothek erschienen.

Eine Rettung von Bauernfelds Fortunat.

[1]) Vgl. zur Orientierung über die umfangreiche Fortunatus-Literatur die Einleitung von Hans Scherer, in dessen Neu-Ausgabe des Dekkerschen Fortunatus, in den Münchener Beiträgen zur romanischen und englischen Philologie, Heft XXI, Erlangen 1901.

[2]) Vgl. Karl Glossy, Aus Bauernfelds Tagebüchern. Grillparzer-Jahrbuch V, S. 72.

[3]) Vgl. Holtei, Vierzig Jahre, 2. Auflage, Breslau 1859, Bd. V, S. 96 ff.

Ferner: Holtei, Simmelsammelsurium, Breslau 1872, Bd. II, S. 73.

[4]) Wilhelm Scherer, Zu Bauernfelds 70. Geburtstag. N. Freie Presse 1872. Neu abgedruckt in Scherers Vorträgen

und Aufsätzen zur Geschichte des geistigen Lebens in Oesterreich, 1874.

[5]) Glossy im Grillparzer-Jahrbuch V, S. 174 ff.; Horner in einem erschöpfenden Aufsatz: Bauernfelds Fortunat, ebendaselbst IX, S. 128—166. Vgl. ferner Horners Bauernfeld-Biographie (Dichter und Darsteller, Bd. V, Leipzig 1900), S. 87—94 und den Aufsatz von Komorzynski: Zum Jubiläum Bauernfelds, Grillparzer-Jahrbuch XII, S. 40 ff. Zur allgemeinen Würdigung Bauernfelds ist ferner der Aufsatz von Schönbach zu vergleichen, in dessen Gesammelten Aufsätzen zur neueren Literatur, Graz 1900, S. 163—173. — Dank solchen Anregungen ist Fortunat zuerst wieder am 27. April 1900 am Kaiserjubiläumstheater in Wien zur Aufführung gekommen.

[6]) Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben, Wien 1844, IV, S. 157 ff.

[7]) Der Text des Stückes in der Karlsruher Einrichtung erschien als Nr. 1610 von O. Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur:

Fortunat. Dramatisches Märchen in fünf Akten von Bauernfeld. Musik von Selmar Meyrowitz. Bühneneinrichtung des Hoftheaters zu Karlsruhe. Herausgegeben von Eugen Kilian.

Diese neue Ausgabe des Fortunat, der die Karlsruher Inscenierung zugrunde liegt, füllt namentlich insofern eine empfindliche Lücke aus, als die einzige bis dahin vorhandene Druckausgabe der Dichtung in Bauernfelds Gesammelten Schriften im Buchhandel vergriffen ist.

Vgl. den eingehenden Bericht über die Karlsruher Aufführung von Alfred von Mensi in der Münchener Allgemeinen Zeitung vom 29. Januar 1902.

[8]) Vgl. auch das treffende Urteil von Schönbach über Bauernfelds Romantik, a. a. O. S. 171:

„Wie farbig belebt ist sein Musikus von Augsburg, wie voll köstlicher Laune und ungebundener Phantasie sein Fortunat, wie gemütlich, treuherzig und heiter die Geschwister von Nürnberg, und endlich die Blume der ganzen

Gruppe, von überlegenem Humor im besten Sinne dieses Wortes überfüllt, der prächtige Landfrieden! Wenn es immer noch Kritiker gibt, die Bauernfeld nicht als echten Dichter gelten lassen wollen, das Studium dieser Stücke muß sie belehren."

Grabbes Don Juan und Faust auf der Bühne.

1) Vgl. Grabbes sämtliche Werke, kritische Ausgabe von Ed. Grisebach, Berlin 1902, Bd. IV, S. LXII.

2) Grisebachs Ausgabe, Bd. IV, S. 260.

3) Vgl. G. R. Kruse, Albert Lortzing. Berühmte Musiker VII, Berlin 1899, S. 20 ff.

4) Grabbes Selbstrecension der Aufführung wurde zum erstenmal wieder abgedruckt in Grisebachs Ausgabe, Bd. IV, S. 513.

5) Wolzogens Bearbeitung ist als Bühnenmanuskript gedruckt in Leipzig bei Oswald Mutze 1877.

6) Zur Charakterisierung von Wolzogens Ueberarbeitung seien als ein Beispiel für viele die Eingangsverse des Stücks in der Fassung des Orginals und der des Bearbeiters nebeneinander gestellt.

Grabbe:

Still sind die Plätze und die Straßen, nur
Springbrunnen plätschern tändelnd in dem Dunkel.
Die ew'ge Roma schläft, ermüdet vom
Jahrtausendlangen Schlachtenkampf, vielleicht
Noch weit mehr von der Bürde ihres Ruhms.
Die arme Herrscherin der Welt! Sie hat
Die Liebe nie gekannt! O welche Luft umweht mich!
Wie duftig strömt es her von Albas Bergen!
Es ist die Luft, die einst die Cäsars nährte;
Der Aether ist's, in welchem heute die Geliebte atmet!

Wolzogen:

Still ist der Platz, die Straßen menschenleer.
Nur die Fontainen plätschern noch im Dunkel.
Das ew'ge Rom, es liegt in tiefem Schlaf,
Ermüdet von jahrtausendlangen Kämpfen,
Mehr noch vielleicht von seines Ruhmes Bürde.
Die arme Herrscherin der Welt! Sie hat
Die Liebe nie gekannt. O süße Luft,
Die von den Bergen strömend mich umweht!
Es ist die Luft, die die Caesaren nährte,
Die Luft, die heute die Geliebte atmet.

7) Léons Einrichtung ist als Bühnenmanuskript gedruckt in Brakls Rubinverlag zu München, die Bearbeitung Lindaus ist als Nr. 1108 von Meyers Volksbüchern (Bibliographisches Institut) erschienen.

8) Vgl. den Aufsatz: Goethes Faust und Gounods Margarete, in:

Hermann von der Pfordten, Musikalische Essays, Neue Folge, München 1899, S. 145 ff.

Klingemanns Braunschweiger Theaterleitung.

1) Vgl. Heinrich Kopp, Die Bühnenleitung Aug. Klingemanns in Braunschweig. Mit einem Anhang: Das Repertoire des Braunschweiger Nationaltheaters. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts. Litzmanns Theatergesch. Forschungen Bd. XVII, Hamburg 1901.

Durch diese dankenswerte theatergeschichtliche Arbeit, auf deren Resultate sich der vorstehende Aufsatz stützt, hat Klingemanns Braunschweiger Bühnenleitung, auf Grund verschiedener bis dahin unbenutzter Quellen, zum erstenmal eine eingehende und erschöpfende monographische Würdigung erfahren.

2) Vgl. Kopp, S. 91 ff.

3) Hamlet. Trauerspiel in sechs Aufzügen von William Shakespeare. Nach Goethes Andeutungen im Wilhelm Meister und A. W. Schlegels Uebersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Aug. Klingemann. Leipzig 1815.

4) Vgl. Kopp, S. 43 ff.

5) Vgl. August Haake, Theatermemoiren, Mainz 1866, S. 220—222.

Joseph Schreyvogel als Leiter des Wiener Burgtheaters.

1) Schreyvogel ließ das Stück mit dem vierten und fünften Akte der Piccolomini beginnen und hierauf stark gekürzt

und zusammengezogen Wallensteins Tod folgen. Vgl. hierüber und über die frühere Wiener Wallenstein-Bearbeitung:

E. Kilian, Der einteilige Theater-Wallenstein. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein. Berlin, 1900. S. 43 u. 61.

²) Vgl. E. Kilian, Shakespeare-Jahrbuch XXXIX, S. 87.

³) Von der Literatur über Schreyvogel sind vor allem zu nennen die Aufsätze Schönbachs und Sauers in deren Gesammelten Aufsätzen (Graz 1900 und Wien 1903).

Außerdem sind zahlreiche Einzelstudien von Kizy, Glossy, Reich u. a. in verschiedenen Bänden des Grillparzer-Jahrbuchs u. a. O. verstreut. Ueber Schreyvogels Tätigkeit am Burgtheater ist vor allem zu vergleichen:

A. von Weilen, Geschichte des Hofburgtheaters. Die Wiener Theater, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst.

⁴) Joseph Schreyvogels Tagebücher, 1810—1823. Mit Vorwort, Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Karl Glossy. Zwei Bände. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 2 u. 3. Berlin, Verlag der Gesellschaft.

Der erste Band enthält eine achtzig Druckseiten umfassende Einleitung des Herausgebers, den ersten Versuch einer umfassenderen kritischen Würdigung von Schreyvogels Wirken auf dem Hintergrunde seiner Zeit.

⁵) Vgl. Grillparzer-Jahrbuch XIII, S. 277 ff.

Eduard Devrient.

Diesem Aufsatz liegt der Festvortrag zugrunde, der bei einer von der Generaldirektion des Karlsruher Hoftheaters zur Centenarfeier von Devrients Geburtstag am 13. Oktober 1901 im Hoftheaterfoyer veranstalteten Gedächtnisfeier gehalten wurde.

¹) Vgl. den von Otto Devrient mitgeteilten Auszug aus Eduards Tagebüchern in der zur 40jährigen Gedenkfeier der Eröffnung des neuen Karlsruher Hoftheaters herausgegebenen Festschrift:

E. Kilian, Beiträge zur Geschichte des Karlsruher Hoftheaters unter Eduard Devrient. Statistik des Repertoires nebst einem Auszug aus Eduard Devrients handschriftlichen Aufzeichnungen, Karlsruhe 1893.

[2]) Der Briefwechsel zwischen Devrient und Gustav Freytag wurde veröffentlicht von Hans Devrient in Westermanns Deutschen Monatsheften, Jahrgang 46 (1901—02), S. 130.

Der Briefwechsel zwischen Devrient und Albert Lindner wurde herausgegeben von Adalbert von Hanstein in F. Arnold Mayers Deutscher Thalia, Wien 1902, S. 71 und von Hans Devrient im Euphorion XI, S. 122.

Devrients Lebenswerk, die im Buchhandel längst vergriffene Geschichte der deutschen Schauspielkunst, erscheint soeben in einem von Hans Devrient eingeleiteten und herausgegebenen Neudruck in zwei großen Bänden, ein Unternehmen, wofür dem Herausgeber und dem rührigen Verleger, Otto Elsner in Berlin, der aufrichtigste Dank der deutschen Theaterwelt gebührt.

Regiesünden.

[1]) Vgl. Eckermann, Goethes Faust am Hofe des Kaisers. Herausgegeben von Fr. Tewes. Berlin 1901.

[2]) Vgl. Tieck, Kritische Schriften, Bd. IV, S. 208 ff.

[3]) Vgl. Tieck, Kritische Schriften, Bd. III, S. 251.

Ferner: Theaterbriefe von Karl Immermann. Herausgegeben von G. zu Putlitz, Berlin 1851, S. 24 ff.

[4]) Vgl. den Abschnitt über Hamlet in dem vortrefflichen Buche von Robert Kohlrausch: Klassische Dramen und ihre Stätten, Stuttgart 1904.

[5]) Daß sich die törichte und unkünstlerische Einrichtung, Viola und Sebastian durch eine Person zu besetzen, im Gegensatz zu allen bessern Theatern, auf einer Bühne wie der Wiener Hofburg, bis in die neuste Zeit hinein erhalten hat und noch unter Direktoren wie Laube, Dingelstedt, Wilbrandt unangetastet blieb, gehört neben manchem andern, wie z. B. der Tatsache, daß

die Widerspenstige am Burgtheater noch heutigen Tages in Deinhardsteins Verballhornung gespielt wird, zu dem vielen Unbegreiflichen, was der ersten Wiener Schauspielbühne eigen ist. —

Es ist ein Verdienst von Karl Fellner, bei der 1890 von ihm geleiteten Inscenierung von Was ihr wollt am Deutschen Volkstheater auch in Wien zum erstenmal den alten Zopf der Doppelrolle beseitigt zu haben.

[6]) Wird die zweite Gartenscene, wie es geschehen müßte, bei völliger Dunkelheit gespielt, in einer Beleuchtung, die auf den vorgerückten Abend deutet, so ist es natürlich unmöglich, ihr als Einleitung und ohne Verwandlung, wie es vielfach üblich ist, die Scene „Gretchen am Spinnrad" voranzustellen.

Ganz abgesehen hiervon ist die Zusammenlegung dieser beiden Scenen auf einen Schauplatz und in unmittelbarer Folge eine Barbarei, die unbegreiflicher Weise selbst Adolf Wilbrandt in seine allerdings auch an andern Barbareien und Geschmacklosigkeiten reiche Bearbeitung (Gretchen sitzt bei dem sogenannten Religionsgespräch auf Fausts Schoß! Valentin sagt zu Gretchen: Ich sag' dir's im Vertrauen nur: Bist 'ne verworfne Kreatur!!) aufgenommen hat.

Der Beginn der Gartenscene: „Versprich mir, Heinrich!" deutet darauf hin, daß die Scene mitten im Gespräche beginnt und daß ein längeres Zusammensein der Liebenden vor jenen Worten anzunehmen ist. Wird die Scene am Spinnrad in den Garten verlegt und tritt nach Schluß von Gretchens Monolog Faust auf, dem sie zu stummer Umarmung entgegenfliegt, nach einer kleinen Pause mit einemmal beginnend: „Versprich mir, Heinrich!", so wird durch diese handwerksmäßige Aneinanderreihung völlig unvereinbarer Elemente für das feiner empfindende Ohr eine geradezu komische Wirkung hervorgerufen. Die Kluft, die zwischen beiden Scenen klafft, kann auch nicht durch Einfügung eines anorganischen Musikstückes überbrückt werden. Die Scene am Spinnrad muß in Gretchens Zimmer spielen, dann hat nach einer Verwandlung die Gartenscene in der Beleuchtung eines späten Abends zu folgen.

Gegenüber dem von Dingelstedt, Wilbrandt und neuerdings auch von vielen andern Seiten befürworteten und eingeführten unglücklichen Brauche, den ersten oder gar den zweiten Teil des Faust völlig anorganisch in zwei Abende auseinanderzureißen, sei auf die beachtenswerten Vorschläge von Georg Witkowski (Goethes Faust auf dem deutschen Theater, Bühne und Welt IV 1, S. 1 ff) hingewiesen, worin dieser eine gut und sinngemäß gekürzte Aufführung des ganzen Faust an zwei Abenden als das einzig Richtige empfiehlt.

7) Vgl. Bulthaupt, Gretchens Mutter. Bühne und Welt I, S. 419.

8) Vgl. Heinrich Jantsch, Bühnenbearbeitung von Schillers Wilhelm Tell. Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur, Nr. 1120—22.

Den gleichen Grundsätzen huldigt desselben Verfassers Bühnenbearbeitung von Shakespeares Julius Cäsar. Hendel Nr. 1160, 1161.

9) Vgl. Jantsch, Wilhelm Tell, a. a. O. S. 91.

10) Vgl. den Aufsatz von Karl Strecker: Gute und böse Regiekunst. In der Unterhaltungsbeilage zur Täglichen Rundschau 1901, Nr. 99.

Einige Beiträge zum Kapitel der Deutlichkeitsregie enthält auch der bemerkenswerte Aufsatz von Ferdinand Gregori: Theorie und Praxis der Bühnenregie. In dessen Buch:

Schauspielersehnsucht, München 1903, S. 111—128.

Der Hervorruf des Schauspielers.

1) Die Redaktion des Berliner Börsen-Couriers veranstaltete im Jahr 1896 in den Spalten ihres Blattes eine Sammlung von Gutachten über den Hervorruf im Theater. Die Beantwortung dieser Frage ist hierbei fast ausnahmslos zugunsten des Hervorrufs ausgefallen. Die ganze Behandlung der Frage war indessen höchst einseitig, indem die zahlreichen

wichtigen Gründe, die gegen den Hervorruf sprechen, völlig ungenügend oder oberflächlich berücksichtigt wurden.

Es ist erfreulich, daß sich neuerdings namentlich in den Kreisen der darstellenden Künstler selbst die Stimmen derer mehren, die Abschaffung des Hervorrufs verlangen. In einem sehr verdienstlichen und in jeder Beziehung zutreffenden kleinen Aufsatz ist namentlich Ferdinand Gregori kürzlich gegen den Brauch des Hervorrufs aufgetreten (Deutsche Bühnengenossenschaft 1904, Nr. 47).

Vom Theaterzettel.

[1]) Ein verdienstlicher Anfang zu einem derartigen Werke wurde in der Heidelberger Dissertation von K. Hagemann gemacht: Geschichte des Theaterzettels. Ein Beitrag zur Technik des deutschen Dramas. Das mittelalterliche Theater 1901.

Die Arbeit ist als das erste Kapitel eines umfangreichen Werkes über die Geschichte des Theaterzettels gedacht.

Vgl. auch: J. Petersen, Schiller auf der Bühne, Berlin 1904. Palaestra XXXII.

[2]) Mit Recht hat man kürzlich gelegentlich einer Kontroverse über den „geadelten Schiller" in der Frankfurter Zeitung das Gedicht von A. G. von Maltitz in Erinnerung gerufen:

Er und sein Schicksal.

Deutscher Barde! frei und groß,
Seltsam fiel dein Lebenslos;
Wardst gefeiert und gepriesen,
Wardst verketzert und verwiesen;
Angestaunt in deinem Streben
Und der Armut preisgegeben.
Dumm gelobt und dumm getadelt
Und zuletzt auch noch geadelt. —
Ach! vergib dem Vaterland,
Meister! seinen Unverstand.

[3]) Was die Reihenfolge der Personen auf dem Zettel betrifft, so ist Marr Möller in einem Aufsatz der Tägl. Rund-

schau (1900, Beilage Nr. 247) dem nach dem Vorgang der Autoren allgemein geübten Brauche, die Personen nach ihrem äußern Rang und ihrer verwandtschaftlichen Zusammengehörigkeit zu ordnen, mit Unrecht entgegengetreten. Der Gegenvorschlag Möllers, die Personen nach dem Grad ihrer Bedeutung für die Handlung oder aber rein äußerlich nach der zeitlichen Reihenfolge ihres Auftretens zu ordnen, würde die Figuren eines Stückes in höchst willkürlicher und störender Weise durcheinander mengen und Zusammengehöriges auseinander reißen.

[4]) Vgl. hierüber den beherzigenswerten Aufsatz von **Eugen Kalkschmidt**: Kunsterklärer oder Handelsblatt, in Bühne und Welt I, 1, S. 425 ff.

Register.

1. Personen-Register.

2. Städte-Register.

Druckfehler.

S. 183	7.	Zeile von oben lies statt Zeller: Zelter.
S. 232	14.	„ „ „ „ „ umfaßte inige: umfaßt einige.
S. 243	13.	„ „ „ „ „ Der: Die.
S. 251	10.	„ „ „ „ „ trivialisierte und verflachte: trivialisierten und verflachten.
S. 374	7.	„ „ „ „ „ Gödecke: Gödeke.

Druck von Mänicke & Jahn in Rudolstadt.

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED

LOAN DEPT.

This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

20Mar58MF	AUTO DISC. AUG 09 '88
RETURNED TO MATH.-STAT. LIB.	
MAR 14 1958	APR 02 1996
	REC. MOFFITT MAY 11 '96
NOV 23 1966 41	RECEIVED
DEC 14 '66 RCD	MAY 13 1996
REC. CIR. AUG 11 '77	CIRCULATION DEPT.
REC. CIR. AUG 11 '77	
DEC 24 1981	
REC. CIR. JUL 10 1981	
AUG 27 1988	